

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I



TESIS DOCTORAL

La crisis de la identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Marta García Sahagún

Director

Luis Deltell Escolar

Madrid, 2017

© Marta García Sahagún, 2016

La crisis de identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo



Trabajo de investigación
que presenta
Marta García Sahagún
para la obtención del
título de Doctora
con Mención Europea

Bajo la dirección de
Prof. Contratado Dr.
D. Luis Deltell Escolar

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
DE MADRID**

FACULTAD DE CIENCIAS
DE LA INFORMACIÓN

DEPARTAMENTO DE
COMUNICACIÓN
AUDIOVISUAL Y
PUBLICIDAD 1



Madrid, 2016

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN
DEPARTAMENTO DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL
Y PUBLICIDAD 1



La crisis de identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo

Trabajo de investigación que presenta
Marta García Sahagún
para la obtención del título de Doctora
con Mención Europea

Bajo la dirección de
Prof. Contratado Dr. D. Luis Deltell Escolar

Madrid, 2016

Realizada por Marta García Sahagún
Dirigida por el Prof. Dr. D. Luis Deltell Escolar
CAVP 1, Facultad de Ciencias de la Información
Universidad Complutense de Madrid

2016

A mis padres

Una vez fui al psiquiatra. (...) Cuando entré en la consulta le pregunté: "¿Cree que este proceso podría afectar de algún modo a mi creatividad?". Y el psiquiatra me contestó. "Bueno, David, debo serte sincero: podría ser".

Le di la mano y me marché.

David Lynch. Atrapa el pez dorado.

Donnie: Why do you wear that stupid bunny suit?

Frank: Why are you wearing that stupid man suit?¹

Donnie Darko, Richard Kelly.

¹ Donnie: "¿Por qué llevas ese estúpido disfraz de conejo?"/ Frank: "¿Por qué llevas ese estúpido disfraz de hombre?".

Agradecimientos

El comienzo, el desarrollo y la finalización de esta tesis doctoral no habrían sido posibles sin la inestimable ayuda y apoyo de diversas instituciones y personas. Intentaré, en lo posible, establecer un criterio alfabético para la sucesión de nombres en cada listado. Sin embargo, me gustaría que la lectura de estos agradecimientos no se dejara influir por el orden en el que se encuentra cada nombre escrito, ya que cada una de las personas citadas ha tenido un valor fundamental en el momento y lugar preciso.

Comienzo dándole las gracias a mi familia. En especial a mis padres, Luis García Sanz y Marina Sahagún Pool, sin los cuales hubiera sido imposible realizar este trabajo. Gracias no solo por su apoyo durante estos cuatro años, sino por su esfuerzo y dedicación por darnos, a mi hermana y a mí, una educación cultural desde pequeñas. No me puedo olvidar, por tanto, de Marina, y no encuentro palabras que mejor puedan expresar mi afecto que las siguientes: *Chimborazo, Cotopaxi, They had stolen my soul away!* Gracias también al tío Aurelio, al tío Angelito y a Ernesto; a mis primos y primas y, claro está, a mis abuelos. Y, en especial, a mi bisabuela Paula, que quiso y consiguió tener una educación como maestra en una época en la que era prácticamente imposible para una mujer.

Quiero resaltar la gran labor educativa de la Universidad Complutense de Madrid y, en concreto, de la Facultad de Ciencias de la Información. Mi relación con ella comenzó hace más de una década, cuando me inscribí en la licenciatura de Publicidad y Relaciones Públicas, y ha continuado hasta el día de hoy gracias a las personas que aquí trabajan y a sus valiosas aportaciones.

Por ello, debo comenzar este apartado dándole las gracias a mi director de tesis, el cineasta Luis Deltell, por todo el tiempo y esfuerzo que ha invertido en esta investigación, y que tanto agradezco. La confianza que depositó en mí, su mirada creativa y buen criterio han sido ingredientes fundamentales para el desarrollo y posterior finalización de esta tesis y, por tanto, de mi formación académica. A él también le debo ponerme en contacto con personas estupendas dentro y fuera de la Facultad, en especial las que trabajan en el

Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad I. Agradezco sinceramente los buenos consejos de su director, y anterior profesor mío, Raúl Eguizábal Maza; así como el valioso trabajo de Beatriz Tovar Ramírez y de Alberto Luis García García. Igualmente, aquí he conocido profesores maravillosos con los que he tenido el placer de colaborar y aprender durante la celebración de diversos congresos y la edición de distintas publicaciones, como Juan Carlos Alfeo Álvarez, Isabel Arquero Blanco, Juan García Crego, Emilio Carlos García Fernández y Francisco Zurian Hernández.

Me gustaría agradecer también la valiosa función académica de la Revista Área Abierta y de los profesionales que allí trabajan, en especial de Alfonso Puyal Sanz, Noberto Mínguez Arranz y Leticia de Santos Olmo.

La Facultad de Ciencias de la Información no sería la misma sin la videoteca y la biblioteca, lugares en el que pasé tanto tiempo durante mi licenciatura. Quisiera agradecer al personal de estos escenarios tan importantes para mí el haber inspirado a generaciones de estudiantes de cine, publicidad y periodismo. Dentro de esta última, no debo olvidarme de la maravillosa labor de Paz Gañán Martínez y de Beatriz García García.

Me hace especial ilusión nombrar a mis compañeras de doctorado Celia Vega Pérez y Nuria Sierra Navarro, con las que he compartido, sobre todo a raíz del *I Congreso de Jóvenes Investigadores de la Comunicación* que preparamos conjuntamente, muchas alegrías y algunos de los sufrimientos de esta tesis —pero más bien, lo primero—.

Y, por supuesto, al doctor Carlos Méndez Anchuste. Gracias a su infinita paciencia y excelente buen hacer este trabajo es mucho más completo y contiene un número muy inferior de erratas. Su apoyo y ánimos han sido, igualmente, imprescindibles. Debo agradecer también a Florencia Claes y a Ignacio Toro sus consejos, y a Nadia McGowan su inestimable y valiosa ayuda en la traducción.

Quisiera agradecer también al Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset su buen hacer académico y profesional. La motivación cultural con la que impregnan a sus alumnos es incalculable. Me gustaría dar las gracias a los profesores con los que comencé este viaje, mis directores de tesina Antonio García Berrio-Hernández y Javier Huerta Calvo. Su inestimable mirada fue vital a la hora de abordar este tema. Pero no quiero olvidarme de otros

profesores imprescindibles de los que aprendí muchísimo: Francisco Ávila, Fernando Castro Flórez Antonio García-Berrio, Teresa García-Berrio Hernández, Fernando R. Lafuente, Dámaso López García, Javier Montes, Laura Revuelta y Daniel Soriano.

He tenido la oportunidad, en el desarrollo de esta tesis, de realizar dos estancias de investigación que han cambiado el modo en el que concebía la investigación y docencia. Agradezco a la Universidad de Edimburgo y, en concreto, al personal de la *School of Literatures, Languages and Cultures* la posibilidad de poder aprender con ellos a través del acceso a su maravillosa biblioteca, su programa de investigación y las clases de su máster en *Film Studies*. En especial, quiero dar las gracias a David Sorfa, por su apoyo y sus consejos académicos; así como a los estupendos profesores Daniel Yacavone y Dermot Canavagh; al primero por todo lo que aprendí en sus clases, y al segundo por su colaboración e interés en mi trabajo. Igualmente, expreso mi agradecimiento al personal del centro donde desarrollé mi segunda estancia, el CRIMIC o *Centre de Recherches Interdisciplinaires sur les Mondes Ibériques Contemporains*, París IV- Sorbonne y, en especial, a Nancy Berthier. Su ayuda no solo se reduce a su valiosa visión sobre este trabajo, sino también a ponerme en contacto con otra doctoranda que aborda el mismo tema en el ámbito literario: Irina Vic Enache, de la que solo tengo palabras de gratitud y amistad. Tampoco debo olvidarme de Laure Perez, cuyo apoyo desde París agradezco enormemente.

No quiero obviar la valiosa aportación que ciertas personas me han prestado desinteresadamente y sin las que el resultado final de este trabajo sería infinitamente más pobre. Como siempre, debo agradecer al profesor de Psicología de la Universidad Pontificia de Comillas Carlos Pitillas Salvá su inestimable ayuda, buen criterio y compromiso con el tema. Sus ideas y enfoques aportan una indudable calidad a este trabajo.

Igualmente, me gustaría destacar la maravillosa disposición del director Rodrigo Sorogoyen a la hora de colaborar en esta tesis y, claro está, por haber ideado una película tan interesante como *Stockholm*. Porque todos los creadores deberían hacer algo tan valiente e inspirador, por lo menos, una vez en la vida.

Asimismo, quiero agradecer la inestimable ayuda y buenos consejos de Jordi Massó Castilla, profesor de Filosofía de la UCM, cuyas sugerencias y grata disponibilidad valoro enormemente.

Tengo unos amigos increíbles de los que me siento especialmente orgullosa. Ellos son, sin duda, los protagonistas de la película de sus vidas —y yo soy una afortunada porque la comparten conmigo—. En primero lugar, y por orden cronológico, me gustaría agradecer a Amparo Rodríguez García-Rojas la paciencia que ha tenido durante todos estos años con mis proyectos académicos —y, claro está, porque una vez en la Costa Oeste nos sentimos Sal Paradise y Dean Moriarty—. Por supuesto, no podría olvidarme de su familia, que es ciertamente como la mía. Gracias a Cristina, Esme, María Amparo, Nacho, Paco y Pedro.

Agradezco sinceramente la decisión de mis padres de que aprendiera a tocar el piano en el Conservatorio Profesional de Música de Toledo, porque allí conocí a mis dos grandes amigas Elena Esquinas Álvarez-Palencia y Claudia Kasteel Martínez; así como que estudiara los veranos en el extranjero junto con Esperanza Fernández-Peinado y Elena Pérez Belda, mis trotamundos preferidas. Todas ellas, junto con Gonzalo García Bascones, María Lara Sevilla y Lucas Montojo Sánchez me han ayudado, sobre todo, a tomarme cada uno de los reveses de esta tesis con mucho humor.

No puedo olvidarme de mis amigos del colegio y de Toledo —Alba, Javi, Lluc, Luis, Mariam, Miqui y Raquel—; ni de los amigos y compañeros que conocí durante el desarrollo de mi Beca Goya Mundus en Nueva York y en el Consulado General de España en Londres —Blanca, Cristina, Colomer, Dora, Gonzalo, Isa, Jamie, Juanillo, Lucía, Luis, Nacho, Sonia, Paula y William—. En especial, de mis muy queridas María Ortiz Naranjo y Nagore Díez Osorio. Y, por supuesto, de mi buen amigo Tim Schmidt.

Me gustaría agradecer el apoyo que me han prestado mis amigas del Colegio Mayor Poveda y “evaristas” —Marta Aragón, Ángeles Carriazo, Patricia Lizarza, Noelia Reyes, Carmen Torres y Sandra Varo—; mis amigos del máster en Cultura Contemporánea del IUOG —Cristina, Héctor, Ignasi, Mathi y Paulina—; y los amigos y compañeros con los que tuve el placer de compartir estancia en las universidades de Edimburgo y París-Sorbonne IV —Adrián, Becky, Beth, Emma, Isa, Lauren, Rachel y Sanni— y, claro está, mi maravillosa tándem escocesa Alison McNaughton.

Mención aparte merecen mis amigas de la carrera: Alba Magán Martín, Isabel de Miguel Galán, Irene Díaz Raposo, Irene Fernández Garrido, Laura Cassuso Grande, Raquel Bodas y Verónica Guerra Acosta. La confianza ciega que siempre han depositado en mí las convierte en una parte imprescindible de este trabajo. Igualmente,

quiero agradecer su apoyo y diversas contribuciones a Adri, Asier, Cris, Fuego, Marta, Manu, María Jesús, Sagra, Valle y, claro está a mis sufridos profesores de inglés, Emil y Waldo.

Las palabras de agradecimiento que tengo hacia todas estas personas son infinitas. El apoyo y la colaboración que me han prestado, así como la ilusión puesta en mi trabajo hacen que sea necesario que su nombre aparezca en estas hojas. Cada una de ellas ha sido imprescindible a lo largo de estos años. De todo corazón, gracias.

Proemio personal

I knew these people... El momento en el que Travis y Jane se reencuentran después de años sin verse en *Paris, Texas* es, seguramente, la escena que más veces he visto en mi vida. Hubo una época en que la veía obsesivamente; frente al televisor, mando en mano, lista para rebobinar de nuevo una vez hubiera finalizado. Me acuerdo de memorizar el texto en tercera persona, de escuchar a Ry Cooder, de analizar la simbología del cristal, del reflejo, de las luces. Cada visionado parecía revelar más que el anterior y prometía algo nuevo. La magia del cine, supongo.

Después de verla hasta la extenuación y de aburrir a amigos y allegados con los detalles, se sobrevino lo inevitable: la tomé manía. Paré de ponerla abruptamente. Sucedió como con otras películas, canciones, libros y demás fascinaciones de la vida; una vez imprescindibles, más tarde cansinas y repetitivas. Desde entonces nadie ha vuelto a utilizar el VHS de *Paris, Texas* en casa. Y así, el video olvidado, se quedó obsoleto.

Hace unos días que le doy vueltas a qué escribir en este proemio. Lo más lógico sería comenzar por el principio, pero carezco de esto. No logro recordar con exactitud cuál ha sido el momento en el que decidí abordar este tema ni —peor aún— qué me hizo interesarme por ello. Esto me disgusta enormemente, porque si algo he aprendido estos años es a referenciarlo todo, con pelos y señales. No hacerlo es, académicamente, un drama.

Es cierto que es un camino que comencé con el TFM de mi máster en el IUIOG, junto con el profesor de cine Antonio García Berrio Hernández; y ciertamente me acuerdo de una clase del profesor Javier Huerta Calvo en la que categoricé una relación de películas que abordaban la identidad. Sin embargo, tengo la sensación de que las ganas de trabajar este tema ya estaban ahí, y que se remontan a mucho antes.

Incapaz de establecer un principio real, optaré por comenzar *in media res*. Lo primero que debo decir es que soy una afortunada porque el tema de mi tesis me apasiona. No creo que pudiera haber

dedicado tanto tiempo a otro objeto de estudio, al igual que no creo que hubiera terminado esta tarea de haber contado con otro director que no fuera Luis Deltell.

La realización de la tesis puede ser un trabajo muy desesperante y solitario. Sin embargo, tengo muy buenos recuerdos de todo el proceso. Como colaboradora honorífica del CAVP I, he tenido la oportunidad de participar en múltiples congresos y publicaciones con la gente del departamento, los cuales he disfrutado enormemente. Igualmente, mi tema me ha permitido realizar estancias de investigación tanto en la Universidad de Edimburgo como en el CRIMIC (Paris-Sorbonne IV), donde he conocido personas y lugares que merecen permanecer siempre en la memoria. Me llevo recuerdos estupendos de estos tres escenarios, profesores y doctorandos. Sus distintas maneras de enseñar e investigar han enriquecido, indudablemente, este trabajo.

Me gusta especialmente la frase de Burrhus Frederic Skinner que dice: "education is what survives when what has been learned has been forgotten". Confío que, llegado el día en que olvide los datos concretos, los nombres propios, fechas, y demás pormenores de esta tesis, me quede con lo más valioso que estas personas me han regalado: una educación. A ellos les debo no solo haber aprendido a investigar, sino a ser mejor espectadora de cine y lectora de libros.

Este estudio me ha permitido también indagar en nuevos campos y descubrir distintas teorías, trabajos e investigadores cuyos trabajos me resultan cautivadores y, a día de hoy, imprescindibles para alimentar mi curiosidad. No obstante, pocas cosas me han emocionado tanto como ver a mis amigos implicados con el objeto de esta tesis. Me han enviado artículos, han sufrido el visionado de películas infumables y se han prestado a acompañarme a charlas que, suponía, les parecerían mortíferas. Y, para mi sorpresa, terminaron siendo ellos los que me recomendaban films, conferencias y ciclos de cine sobre el tema. Descubrirles a ellos, desde los campos tan dispares a los que se dedican, ha sido, por descontado, una de las mejores experiencias de este trabajo.

Por todas estas cosas buenas, esta historia se merece un comienzo.

Hace unos días vi, por casualidad, *París, Texas* de nuevo. Sin darme apenas cuenta, aquella escena que había visto tantas veces años atrás cobró una significación mucho mayor que entonces. De repente, me vi analizando todos los elementos de la identidad presentes en mi trabajo:

el espejo, la superposición de planos, el personaje de espaldas... Y sentí, por primera vez, que allí estaba lo que andaba buscando: un comienzo.

Quizá no sea muy elegante presentar una tesis diciendo que he decidido, voluntariamente y *a posteriori*, seleccionar la fuente primigenia de su creación. Sin embargo, estoy convencida de que le estoy dando el principio que se merece; si no tan preciso, seguramente mucho más lírico que el verdadero. Después de todo, no veo un mejor inicio para un trabajo que analiza la identidad como temática cinematográfica que la frase inicial de esta escena. Esa donde Travis le dice a Jane que él conocía a "estas personas". Aquellas figuras que perduran en las grabaciones de la cámara Super8 y en la memoria de los protagonistas son ya, para sí mismos, unos perfectos desconocidos.

I knew these people... Así comenzó la idea y, a partir de esta página, el trabajo que tienen entre sus manos.

Madrid, 11 de mayo de 2016.

La crisis de identidad personal en el personaje protagonista del cine contemporáneo es un trabajo transversal de investigación académica que aborda la crisis de identidad como temática cinematográfica, así como muestra sus principales elementos constitutivos. Las diversas transformaciones sociales y discursos culturales han provocado que la identidad sea un tema cada vez más protagónico en el séptimo arte, y han incrementado su presencia con respecto a las etapas cinematográficas anteriores. Si bien existe una progresión lógica desde, especialmente, el cine moderno, podemos decir que es en el periodo contemporáneo donde se ha establecido como temática *per se*.

A través de un estudio temático se establecen los elementos temáticos microtextuales humanos y no humanos, así como los macrotextuales —motivos e ideas fundamentales—. La agrupación de todos estos elementos ayuda a establecer un mapa conceptual de patrones comunes a las películas que abordan esta temática en el cine occidental contemporáneo.

Para analizar el tema, se estiman diferentes películas actuales atendiendo a los siguientes bloques. En el primero, se analizan los antecedentes clásicamente relacionados con la identidad, heredados de la literatura y otras épocas del cine, como los vinculados con la inestabilidad mental: el tema del doble y los trastornos de la memoria. En el siguiente, se introduce la conexión existente entre la identidad y la Pantallasfera —como elemento específicamente contemporáneo— que transforma las consideraciones previas. Después, se estima la relación entre el Yo consigo mismo y el Yo con la otredad: la presencia en el cine del viaje iniciático, el *ennui* y el Eros. Por último, se aborda la identidad en relación con el género y las hibridaciones del personaje.

Finalmente, se establece una discusión sobre los elementos temáticos microtextuales y macrotextuales. De este modo, se desglosa la importancia del nombre y la ausencia del mismo como un elemento significativo temático. También se destaca la incapacidad del personaje de distinguir entre realidad y ficción y la transformación de los clásicos componentes que aparecen en los relatos que abordan este

tema: el espejo/reflejo, la máscara/disfraz, la sombra y las representaciones figurativas no humanas.

Esta tesis doctoral es, principalmente, un estudio temático sobre la crisis de identidad en el cine contemporáneo occidental. Pero, a su vez, sirve de plataforma para ejemplificar el análisis temático aplicado al cine. De este modo, se subsana la llamativa laguna académica relativa a la investigación específica de los temas que han sufrido, históricamente, los estudios fílmicos.

Palabras clave: Identidad; temología; protagonista; cine contemporáneo; tema.

Abstract

Personal Identity Crisis in Contemporary Cinema Protagonists is a transversal academic research that approaches identity as a film theme and introduces its main constituent elements. Diverse social transformations and cultural discourses have made identity an increasingly present theme in film and have magnified its presence when compared to previous film periods. While there is a logical progression, specially starting from modern cinema, we can state that it is during the contemporary period that it has been established as a theme in its own right.

Human and non-human thematic elements have been established through a thematological study, as well as macro-textual elements – motifs and main ideas. Grouping all these elements together helps establish a conceptual map of common patterns within films that address this theme in Western contemporary cinema.

To analyse the subject, we have considered several current films based on the following sections. In the first we analyse precedents traditionally related to identity, inherited from literature and other film periods, such as those linked to mental instability: themes related to the double and memory disorders. In the next one we introduce the connection between identity and the Global Screen —as a specifically contemporary element— which transforms our prior conceptions. Afterwards, we study the connection between the Self and himself and the Self and the otherness: the presence in cinema of the voyage of discovery, *ennui* and the Eros. Finally, we address identity in relationship to a character's gender and hybridization.

Ultimately, we establish a discussion regarding micro-textual and macro-textual thematic elements. In this way, we evaluate the importance of a name and its absence as a thematically significant element. We also call attention to a character's inability to distinguish fact from fiction and the transformation of classic elements that are part of the stories that address this theme: the mirror/reflection, the mask/costume, the shadow and non-human figurative representations.

This doctoral thesis is, mainly, a thematic study on identity crisis in Western contemporary cinema. But, at the same time, it can be useful to exemplify how to apply thematological analysis to cinema. In this way, we can counterbalance the striking academic void has has historically surrounded themes in film studies.

Keywords: Identity; Thematology; Main Character; Contemporary Cinema; Theme.

Agradecimientos.....	11
Proemio personal.....	17
Resumen.....	21
Abstract.....	23
Índice.....	25
1. Introducción.....	31
1.1. Establecimiento de un marco temporal para el cine contemporáneo.....	34
1.2. Incremento de la temática de la identidad en el cine contemporáneo	38
1.3. La identidad como tema. La tematología, un modelo de estudio para los temas cinematográficos.....	42
1E. Introduction.....	45
1.1. Establishing contemporary cinema's time frame.....	48
1.2. Increase of identity as a theme in contemporary cinema.....	52
1.3. Identity as a theme. Thematology, study model for film themes.....	55
2. Organización del texto.....	59
2E. Text Structure.....	63
3. Objetivos, hipótesis, metodología y cuerpo de la investigación..	67
3.1. Objetivos.....	67
3.2. Hipótesis.....	68
3.3. Metodología.....	69
3.3.1. La tematología y su delimitación frente a otros enfoques académicos.....	70
3.3.2. Evolución de la tematología en la literatura.....	73
3.3.3. Metodología del análisis temático en la literatura.....	77
3.3.4. La aplicación temático a otras disciplinas: el cine.....	79
3.3.5. La metodología temático aplicada al cine.....	81
3.4. Criterio y selección del corpus audiovisual.....	84

3E. Objectives, Hypothesis, Metodology and Research	89
3.1. Objectives.....	89
3.2. Hypothesis.....	90
3.3. Methodology.....	91
3.3.1 Thematology and its delimitation before other academic perspectives.....	92
3.3.2. Evolution of thematology in literature.....	95
3.3.3. Methodology of a literary thematological analysis....	98
3.3.4. Application of thematology in other disciples: cinema.....	100
3.3.5. Thematological methodology applied to cinema.....	102
3. 4. Criteria and selection of the audiovisual corpus.....	105
4. Antecedentes.....	109
4.1. La identidad: un concepto esencialmente polisémico.....	109
4.2. La presencia de la temática de la identidad en la historia del cine.....	121
5. Tratamientos clásicos de la identidad en el cine.....	133
5.1. El doble. Un tema heredado de la literatura.....	134
5.1.1. El <i>doppelgänger</i> o el tema del doble.....	136
5.1.2. El doble en <i>Cisne negro</i>	152
<i>Interpretación y temática</i>	153
<i>Elementos supratextuales presentes en el cine de Darren Aronofsky: la trascendencia y los estupefacientes</i>	157
<i>El Yo y el Otro: la aparición del doble en Cisne negro</i>	164
5.2. El olvido y memoria: La pérdida del Yo en una mente sin recuerdos.....	171
5.2.1. La memoria como garantía de identidad.....	172
5.2.2. El acto de borrar como gesto propio de la sociedad contemporánea.....	178
5.2.3. El olvido en el cine contemporáneo.....	181
5.2.4. Borrar a la carta. La posibilidad de elección en <i>Olvídate de mí</i>	189

6. La identidad y su relación con la pantalla global.....	197
6.1. Aproximación a la evolución del espectador con respecto a la pantalla: la bidireccionalidad en el proceso audiovisual.....	197
6.2. Telerrealidad: la ficcionalización de la vida en <i>Canino</i>	205
6.3. Avatares y redes sociales, la nueva vida en directo: <i>The Congress</i>	212
6.4. Las pantallas y el individuo en el cine contemporáneo.....	222
6.5. El sujeto como protagonista en las pantallas en <i>Synecdoche, New York</i> . Temas e interpretaciones.....	225
6.5.1. Las partes de un todo.....	230
<i>El tiempo en Schenectady</i>	241
<i>Un espacio moribundo: La casa que arde</i>	244
<i>Olive y su dudosa humanidad</i> .	
<i>La metáfora de la planta</i>	246
<i>Sammy, doppelgänger o simulacro</i>	252
6.5.2. La identificación en los medios:	
Caden dentro de la pantalla.....	261
7. La identidad como subtema implícito en los relatos contemporáneos: la relación con el Otro y la relación con el Yo...	269
7.1. La relación con el Otro: el Eros en el cine contemporáneo...	269
7.1.1. Aproximación al concepto contemporáneo de amor.....	270
7.1.2. <i>Stockholm</i> . La dialéctica del poder entre un hombre y una mujer.....	276
<i>Del romanticismo en Stockholm</i> .	
<i>Dos figuras vistas de espaldas</i>	279
<i>De la violencia en Stockholm. La luz y la verdad</i>	283
<i>La destrucción del Otro</i>	287
7.1.3. <i>Her</i> o el amor en el desierto de lo real.....	288
7.2. La relación con el Yo: el individuo en la sociedad del cansancio.....	300
7.2.1. El <i>ennui</i> en el cine del siglo XXI.....	300
7.2.2. El viaje hacia el autodescubrimiento en <i>La gran belleza</i> y <i>Somewhere</i>	313
7.2.3. Individuos sin rumbo en la sociedad del cansancio. Características <i>identitarias</i> sobre el <i>ennui</i> y el autodescubrimiento en <i>La gran belleza</i>	325

<i>El Otro en el Yo: la identificación</i>	
<i>vía referencias culturales.....</i>	325
<i>La pantalla-espejo: un hombre mirando a cámara...</i>	328
<i>La realidad-ficción en La gran belleza.....</i>	330
8. El sumatorio de identidades en el tratamiento	
cinematográfico de género e hibridación.....	335
8.1. El género o la metamorfosis en el doble.....	335
8.1.1. El deseo de metamorfosis en <i>Laurence Anyways</i>	340
8.1.2. El intercambio de roles: la representación	
de género en <i>Tomboy</i>	347
8.1.3. El género impuesto: un disfraz llamado cuerpo	
en <i>La piel que habito</i> y <i>Under The Skin</i>	350
8.2. La hibridación o el sumatorio de identidades:	
el renacer contemporáneo.....	361
8.2.1. <i>Holy Motors</i> : un discurso de hibridación	
a través del cine.....	366
<i>La reinterpretación del personaje</i>	366
<i>Realidad y ficción en Holy Motors:</i>	
<i>particularidades de la pantallasfera</i>	
<i>en un escenario binario</i>	377
8.2.2. La presencia del personaje ausente a través de	
sumatorio de identidades en <i>I'm Not There</i>	382
9. Discusión sobre los elementos microtextuales y	
macrotextuales de la identidad.....	389
9.1. Los elementos temáticos microtextuales de la identidad.	
Elementos temáticos humanos.....	389
9.1.1. El personaje sin nombre: la mimesis	
con el espectador.....	390
<i>El personaje sin nombre: el alias y el apodo referencial</i>	395
<i>Él y ella: la generalidad creada a partir de la</i>	
<i>particularidad</i>	399
<i>Confusión en el nombre del personaje</i>	402
9.2. Los elementos temáticos microtextuales de la identidad.	
Elementos temáticos no humanos.....	405
9.3. Los elementos temáticos macrotextuales de la identidad....	412
10. Conclusiones.....	415
10E. Conclusions.....	423
11. Coda.....	429
11E. Coda.....	433

12.	Bibliografía.....	435
12.1.	Libros, trabajos académicos y revistas de investigación.....	435
12.2.	Webgrafía y recursos electrónicos.....	463
13.	Filmografía.....	473
14.	Anexos.....	481

1. Introducción

El presente trabajo ofrece un estudio pormenorizado de la temática de la crisis de identidad personal en el cine contemporáneo occidental¹. El origen de esta investigación parte de la suposición de que se ha producido un incremento de películas vinculadas a este tema de manera tanto directa como indirecta, así como se ha modificado especialmente el modo en el que se exhibe en la pantalla, donde aparecen, a su vez, otras tendencias en su representación. Esta transformación va ligada a nuevas formas que han surgido de ser y de sentirse en el mundo. En concreto, la introducción del universo de las pantallas o Pantallosfera² ha supuesto un cambio en la autopercepción y en la identidad que se muestra al exterior —al Otro³— y, por tanto, en la imagen personal que se nos devuelve a cambio.

En esta investigación analizamos cómo el cine utiliza la preocupación social sobre la identidad —presente en diferentes discursos sociales y culturales que han cobrado importancia *in crescendo* durante los siglos XX y XXI—, y cómo el medio cinematográfico ha adoptado nuevas fórmulas en su propia expresión para valerse de esta temática, tanto modificando los elementos tradicionales de la identidad —el espejo, la sombra, el disfraz— como introduciendo un original lenguaje que lo aborde: la hibridación.

El análisis se hará desde una perspectiva tematólogica, elaborando así un estudio específico del tema de la identidad en un periodo concreto: el cine contemporáneo, que estableceremos a partir del año 2000. De esta manera, examinamos los elementos tanto microtextuales como macrotextuales para elaborar las comparaciones entre las películas representativas del aspecto concreto investigado.

¹ Es importante comprender su condición de occidental como una necesaria acotación al objeto de estudio. Bajo esta etiqueta aglutinaremos diversos exponentes europeos y norteamericanos.

² Concepto atribuido a Lipoevetsky y Serroy que abordaremos a lo largo del presente trabajo, en especial en el capítulo V.

³ En esta investigación abordaremos los conceptos de otredad y alteridad, pero para referirnos al “otro” como presencia ajena a uno mismo también utilizaremos el término Otro, siempre en mayúscula, para agilizar la lectura y unificar el texto que, del mismo modo, comprende la palabra Yo en mayúscula a la hora de mostrar el matiz *identitario*.

También se pretende realizar un pequeño recorrido por la identidad hasta llegar al cine contemporáneo para ejemplificar la situación de este tema en las distintas épocas, ya que la manera de abordarlo cambia sustancialmente de un periodo a otro. Así, podremos decir que, por lo general, y más allá de excepciones y casos puntuales, en el cine clásico la identidad ha servido como recurso narrativo en historias de intriga o suspense así como en comedias de enredo, en donde la identidad del protagonista o antagonista era confundida u ocultada hasta el final del metraje. En el cine moderno, gracias al impulso de las temáticas subjetivas por parte de las vanguardias, la identidad comienza a cobrar más importancia. Sin embargo, en la actualidad su incremento ha propiciado que diferentes tratamientos se mantengan —siempre con las pertinentes modificaciones— y se añadan otros nuevos, abordando el tema sin reparos como el eje central de la temática de la película, destacando su carácter sólido y significativo.

Todo ello nos lleva a preguntarnos el porqué del escaso número de trabajos en torno a la identidad como tema cinematográfico, y nos topamos con una cuestión mucho más inquietante: la carencia de estudios específicos sobre los temas en el cine. Los géneros y estudios formalistas⁴ parecen haberse hecho con la mayor parte del espacio que se supone destinado a este ámbito ignorado por la Academia. El asombro prosigue si giramos nuestra mirada hacia la literatura y comprobamos que hasta bien entrado el siglo XX no se había establecido una verdadera rama que estudiase los temas de manera concreta y precisa, esto es, la tematología.

Uno de los objetivos de este trabajo será presentar un estudio temático que sirva de ejemplo para futuros trabajos que versen sobre los temas en el cine. Las opciones son cuantiosas, pues el vasto terreno se encuentra aún por explorar y analizar. Mucho más complicada es la labor cuando nos centramos en épocas actuales como el cine contemporáneo, periodo en el cual nos encontramos inmersos y parece que cualquier aproximación quedará incompleta a medida que los años pasen y se agranden las dimensiones del marco temporal. Sin embargo, esto nunca ha sido un verdadero obstáculo para la investigación académica, que se ha adentrado en

⁴ Justamente en los estudios relativos a los géneros se aborda, de forma contingente, el tema, como explicaremos más adelante en la metodología del trabajo, donde se presentan distintas corrientes de estudio de los temas en la literatura para finalizar con un análisis temático.

innumerables ocasiones a estimar la presencia de distintos objetos de estudio en periodos aún no concluidos.

Al contrario que con los temas cinematográficos, donde encontramos una llamativa laguna teórica, el concepto que tratamos ha sido objeto de innumerables definiciones y aproximaciones desde distintas disciplinas y áreas de estudio. La identidad cuenta con numerosos ensayos y publicaciones que la abordan. El objetivo de este trabajo no será aportar otra acepción a la multitud que le precede, sino analizar su reflejo en el cine contemporáneo. Por medio de las comparaciones correspondientes entre las distintas películas analizadas se procederá a extraer las características comunes gracias a, entre otros, los elementos micro y macrotextuales temáticos.

Para ello, examinaremos distintas formas a través de las cuales la identidad se encuentra plasmada en las pantallas. La primera servirá como “histórico”, ya que aborda dos modalidades⁵ por las que se ha mostrado tradicionalmente en los relatos —tanto literarios como cinematográficos—, con sus respectivas modificaciones. Estas son el tema del doble y la pérdida de memoria. Ambas se engloban, en principio, bajo la perspectiva de la enfermedad o trastorno, pero pueden derivar en conflictos de cariz mucho más ontológico.

La temática de la identidad será estudiada tanto bajo su presencia indirecta como directa. En el primer caso, nos aproximaremos a temáticas que influyen directamente en el término, como es la relación con los demás —con el Otro— por medio de los nuevos modos en los que se muestra el Eros en las relaciones contemporáneas; y la relación consigo mismo —con el Yo— a través del viaje de autodescubrimiento y el *ennui* o aburrimiento crónico. Una lectura más profunda de estas temáticas en el cine contemporáneo nos aporta ciertas claves sobre la identidad del personaje actual y, posiblemente, una reflexión sobre el propio concepto. En el segundo caso, diremos que en el cine contemporáneo surge un nuevo lenguaje que trata la identidad de una manera directa: los relatos en los que existe una hibridación del protagonista. La identidad es presentada como la suma de muchas de ellas —o muchas vidas—, reforzando el discurso de ciertos sociólogos contemporáneos cuyas obras utilizaremos a lo largo de esta

⁵ Estas temáticas que abordamos en la tesis las consideramos en relación a la temática de la identidad, por lo que las tildaremos de subtemáticas, a pesar de que en otro contexto puedan ser tomadas como temas *per se*.

investigación: Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman, Jean Serroy o Byung-Chul Han.

Del mismo modo, observamos cierta tendencia en el estudio de otras identidades, como es la de género, a reconvertirse bajo un enfoque ontológico sobre el Yo que muestra a la persona más allá del constructo binario hombre/mujer, esto es, una cuestión de identidad personal.

Por tanto, los límites de la temática de la identidad personal se están expandiendo. Nuestro objeto de estudio implica a otras temáticas e identidades, está presente directa o indirectamente y crea nuevas subtemáticas cinematográficas acordes con un discurso social y cultural contemporáneo. El análisis de las películas seleccionadas nos dará la oportunidad de crear un mapa de elementos característicos de la identidad, así como le otorgará la importancia académica que se merece dentro del cine contemporáneo.

Pero antes de introducirnos propiamente en la materia, queremos establecer un marco temporal que indique el intervalo en el que englobamos al cine contemporáneo —una modesta estimación cuyas líneas no serán rígidas ni infranqueables, pero sí nos servirán de guía—, así como un recorrido por distintos catálogos donde se demuestre el incremento de las películas tildadas bajo la etiqueta “identidad” y una pequeña aproximación a la tematología, que desarrollaremos más tarde y con más concreción en la metodología.

1.1. Establecimiento de un marco temporal para el cine contemporáneo

Ante el desacuerdo existente a la hora de dividir la temporalidad cinematográfica en etapas —sobre todo en las últimas fases, donde a partir de la discusión sobre la existencia del cine posmoderno⁶ comienzan a emerger importantes disonancias—, debemos ofrecer un intervalo concreto para manejar las mismas fechas siempre que hablemos de cine contemporáneo. Si bien la temática de la identidad

⁶ Mientras que ciertos autores aceptan la existencia del cine posmoderno —Sánchez Navarro apunta: “El cine posmoderno existe, y es el cine de la posmodernidad” (Sánchez Navarro, 2006: 132)— no existe un verdadero consenso entre los estudiosos del tema acerca de qué realmente es (Verdú Schumann, 2009: 280). Este debate, enlazado con la existencia o no del posmodernismo, parece haberse detenido en la actualidad dado el incremento de información que el cine posmoderno se atribuye, por lo que el tiempo parece haberse decantado por la existencia de este. De todos modos, nos parece indicado señalar la existencia de este conflicto primigenio.

se ha visto incrementada en estos últimos años —como veremos en el siguiente epígrafe—, su tratamiento se ha modificado según en qué etapa cinematográfica nos encontrásemos. Cada período tiene sus características propias, y se debe esclarecer los porqués de este aumento de largometrajes para permitir una analogía con los procesos sociales en los que el individuo contemporáneo está inmerso. Para ello necesitamos disponer de un marco temporal previo.

En los albores del cine contemporáneo surgió una corriente cinematográfica más involucrada con ciertos aspectos de la sociedad en general, que abordaba temas más comprometidos con un tono más realista (García Fernández y Sánchez González, 2002: 520)⁷ y, a su vez, del individuo en particular⁸, a través de películas que trataban la cuestión de la identidad de una manera directa.

La división que propone José María Caparrós Lera en *Historia del cine mundial* (2009) establece que el cine mudo comprende desde 1895 hasta 1930, el cine sonoro desde 1931 a 1959 y el cine moderno y contemporáneo desde 1959 hasta 2008. Si nos basamos en esta fragmentación, se podría reformular una nueva propuesta sostenida sobre esta primera aproximación temporal: el cine clásico se constituiría por lo que Caparrós Lera llama cine mudo y cine sonoro; se dividiría la categoría de cine moderno y contemporáneo en dos y, finalmente, estimaríamos el inicio del nuevo siglo como punto de ruptura e inicio del último periodo. Del mismo modo, se asumiría el cine posmoderno —de 1980 a 1999— como etapa de transición.

El baremo temporal se configura, entonces, de la siguiente manera:

Cine Clásico: desde 1895 a 1958.

Cine Moderno: desde 1958 a 1999.

(Cine Posmoderno —considerado por algunos como periodo de transición—: a partir de 1980)

⁷ Como apuntan Emilio C. García Fernández y Santiago Sánchez González sobre el cine realizado en 1999: “Se apreciaba una corriente cinematográfica en la que directores de diversos países coinciden en abordar temas más comprometidos socialmente, con un tono realista más asentado en el compromiso con la sociedad que les acoge.” (García Fernández y Sánchez González, 2002: 520).

⁸ Más adelante desarrollaremos dos películas que han tenido un impacto importante en la identidad personal del individuo surgidas también en 1999: *Cómo ser John Malkovich* (Spike Jonze) y *El club de la lucha* (David Fincher).

Cine Contemporáneo: desde 2000 hasta nuestros días.

Estos intervalos son meramente orientativos y tienen como objetivo agilizar este estudio, por lo que están lejos de establecerse como un marco temporal inamovible. Dentro de cada uno hallamos películas con características comunes, aunque según nos acercamos a los últimos o primeros años de una etapa vemos films que bien podían estar en la siguiente o en la inmediatamente anterior. Sin embargo, y a pesar de presentar otras divisiones a continuación, esta es la que nos parece más apropiada y la que tomaremos como válida en nuestra investigación.

De hecho, existen distintas segmentaciones temporales dependiendo del análisis realizado o del punto de vista del investigador que maneja las fechas. La mayoría de ellos coincide en el intervalo que comprende al cine clásico: desde sus inicios hasta la década de los sesenta. David Bordwell lo expone en *El cine clásico de Hollywood* (Bordwell, Staigner y Thompson, 1997), concepción que comparte con Laura Zavala, que a su vez, divide en tres los períodos cinematográficos: cine clásico desde 1900 hasta 1960, cine moderno desde 1960 a 1965 y cine posmoderno a partir de 1965. Zavala diferencia entre los dos primeros de la siguiente manera:

Mientras el cine clásico es tradicional, el cine moderno es individual. Mientras el cine clásico está constituido por un sistema de convenciones que a su vez constituyen la tradición cinematográfica, en cambio el cine moderno está formado por las aportaciones de artistas individuales que ofrecen elementos específicos derivados de su visión personal de las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico (Zavala, 2005).

González Requena también establece una clasificación. Propone una división de los modos del relato en tres: clásico, manierista y postclásico (González Requena, 2006). En el análisis de este libro, Felicísimo Valbuena de la Fuente examina esta manera de clasificar las películas:

Al hilo de la triple distinción entre los films de Hollywood, Requena analiza las películas con una manera de contemplar las cosas que me recuerda a Flaubert y que este tomó de una denominación de los moralistas: la "delectatio morosa", aunque no en el sentido pecaminoso con el que éstos la clasificaban. Para el cine clásico, escoge *La diligencia*; para el cine manierista *Vértigo*; *El silencio de*

los corderos es el prototipo del cine postclásico (Valbuena de la Fuente, 2009: 330).

Tenemos que hacer un alto con el cine que estimamos posmoderno, ya que sus fronteras —e incluso su propia concepción— se encuentran siempre en entredicho. Desde aquí consideramos válida esta etapa de transición entre el cine moderno y el contemporáneo, y reafirmamos las palabras de Jordi Sánchez Navarro: “el cine posmoderno existe, y es el cine de la posmodernidad” (Sánchez Navarro, 2006: 132). Según Robert Stam, en su obra *Teorías del cine*, nuestra comprensión de la posmodernidad y su relación con la teoría del cine dependen en gran medida de la acepción elegida para abordarla, como:

1. Una coordenada discursiva/conceptual.
2. Un corpus de textos.
3. Un estilo o estética —de tono alusivo y autoconsciente, inestabilidad narrativa, reciclaje nostálgico y pastiche—.
4. Una época —la era de la información posindustrial y transnacional—.
5. Una sensibilidad predominante —la subjetividad nómada, la amnesia histórica—.
6. Un cambio en los paradigmas —fin de las metanarrativas ilustradas del progreso y de la revolución—. (Stam, 2001: 344).

El cine posmoderno se configura como un tiempo de paso, un conjunto de características surgidas en el ocaso del cine moderno que sentaron las bases en el cine contemporáneo, como el fraccionamiento de la narración, el *apropiaciónismo* de otras películas o artes, la iconización o distanciamiento pictórico del horror violento como motivo decorativo, la violencia exagerada o la mixtura de registros (Molina Foix, 1995). Como bien apunta Sánchez Navarro, Frederic Jameson, en el primer ensayo⁹ que teoriza de manera completa el término de posmodernidad, centra su discurso en:

El problema de la identificación de imágenes formales y estilísticas en la cultura posmoderna, dada su afición por el pastiche, por la multiplicación monótona y el collage de estilos en oposición a la

⁹ Se refiere a *El posmodernismo y la sociedad de consumo* (Jameson, 2002).

estética “profunda” y expresiva del estilo propio de la modernidad, y en el paso de la idea de una personalidad unificada a la experiencia “esquizoide” de la pérdida del ser en una época indiferenciada (Sánchez Navarro, 2006: 132).

Observamos que el autor introduce, en su última apreciación, la pérdida del ser como personalidad “unificada”. Esto supone un precedente para el cine contemporáneo; y el concepto se terminará desarrollando, como se verá en esta tesis, más a fondo. Este preludio afianzará así el tema de la identidad y su incremento exponencial en las pantallas¹⁰.

El cine contemporáneo, sin embargo, por su cercanía temporal y su embrionaria concepción, todavía no cuenta con un *corpus* de análisis y estudios sobre sí mismo tan desarrollado como las otras etapas cinematográficas. Precisamente, es probable que uno de los motivos por los que esto sucede sea la carencia de un intervalo temporal implantado y consensuado por la mayoría, con la exactitud y la vehemencia que se requiere. Sin embargo, una vez establecido nuestro trabajo dentro de este marco que comienza a partir del inicio del siglo XXI, podemos desarrollar la investigación acotada a una fecha de inicio. Más difícil será establecer la de final de la etapa, pues todavía es pronto para determinarla, siendo inevitable que se señale más allá del término de esta tesis.

1.2. Incremento de la temática de la identidad en el cine contemporáneo

La presencia de la identidad en los estudios, las artes y, concretamente, el cine, ha ido llamativamente *in crescendo*. En la base de datos del ICAA —Ministerio de Educación, Cultura y Deporte del Gobierno de España—, si introducimos la palabra “identidad” en el campo “general” y acotamos la búsqueda a “largometrajes”, se nos abre una lista que contiene cincuenta y seis¹¹ resultados, de los cuales

¹⁰ Nuevas temáticas han surgido en todas las épocas del cine, reflejo de las querencias sociales. En el cine moderno también aparecieron nuevos temas como: la soledad, la incomunicación, el silencio, la pareja, la libertad, el recuerdo, la violencia, el callejeo o el tedio. (Lipovetsky y Serroy, 2009: 47).

¹¹ Estas son: *Espías sin identidad* (Richard Benjamin, 1988), *Noches* (Rudolf Van Den Berg, 1989), *Freejack (sin identidad)* (Geoff Murphy, 1991), *Identidad desconocida* (George Hall, Alexander Somnes, 1933), *Belleza robada* (Bernardo Bertolucci, 1995), *Eso* (Fernando Colomo, 1997), *No se lo digas a nadie* (Francisco J. Lombardi, 1998), *Corazón de bombón* (Álvaro Sáenz de Heredia, 2000), *Falsa identidad. Domestic*

tan solo siete se fechan en los años previos al 2000. Esto nos indica que, según esta base de datos, un 87,5% de películas que versan sobre la identidad se han realizado en el siglo XXI.

En el caso del British Film Institute, al introducir el término “identity” en el apartado “subject” y acotar a largometrajes, se nos muestran veintidós¹² películas de las cuales catorce están fechadas dentro del intervalo relativo al cine contemporáneo. Es decir, según el catálogo del BFI, el 63,4% del total de films que abordan la identidad lo hacen en la actualidad. Si bien en esta base existe una llamativa carencia de títulos imprescindibles, también encontramos un acopio de películas que aborda la identidad muy interesante, con distintos subtemas y elementos relacionados con dicha temática. Así, incluye el clásico

Disturbance (Harold Becker, 2001), *Miel para Oshún* (Humberto Solás, 2002), *Planta 4^a* (Antonio Mercero, 2002), *Francisca (...de qué lado estás?)* (Eva López-Sánchez, 2002), *Around flamenco* (Paco Millán, 2003), *Identidad* (James Mangold, 2003), *La hija del canibal* (Antonio Serrano, 2003), *Johan Cruyff: en un momento dado* (Ramón Gieling, 2004), *La muerte de nadie. El enigma Heinz Ches* (Juan Dolz Balaguer, 2004), *La promesa* (Héctor Carré, 2004), *Inconscientes* (Joaquín Oristrell, 2004), *El lobo* (Miguel Courtois, 2004), *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamin Ávila, 2003), *Agentes Secretos* (Frédéric Schoendoerffer, 2005), *Tercera identidad* (Marek Kaniévska, 2004), *Hermanas* (Julia Dolomonoff, 2005), *Melissa P.* (Luca Guadagnino, 2006), *Arena en los bolsillos* (César Martínez Herrada, 2006), *Mariposa negra* (Francisco Lombardi, 2006), *Clandestinos* (Antonio Hens, 2007), *Proyecto dos* (Guillermo Groizard, 2008), *Una cierta verdad* (Abel García Roure, 2008), *Cinemacat.cat* (Antoni Verdaguer, 2008), *Flores de luna* (Juan Vicente Córdoba, 2008), *Nadar* (Carla Subirana, 2008), *Los abrazos rotos* (Pedro Almodóvar, 2009), *Daniel y Ana* (Michel Franco, 2009), *A la deriva* (Ventura Pons, 2009), *Gitanos de Buenos Aires* (Xavier Villaverde, Regina Álvarez, 2009), *El falso orgasmo* (Jo Sol, 2009), *Paisajes interiores* (Gabriel Folgado, 2010), *Todo lo que tú quieras* (Acheró Mañas, 2010), *El problema: testimonio de pueblo saharaui* (Jordi Ferrer, Pablo Vidal, 2010), *El género femenino* (Carlos Benpar, 2010), *Jacques Leonard, el Payo Chac* (Yago Leonard, 2011), *Sin identidad* (Jaume Collet Serra, 2011), *Malagasy Gospel* (Álvaro Lagos, Carlos Esbert del Moral, Graciela de Pablos, Virginia Camino, 2011), *Temps d'aigua* (Miguel Ángel Baixauli, 2011), *Lo mejor de Eva* (Mariano Barroso, 2011), *Todos tenemos un plan* (Ana Piterbarg, 2012), *A cicatriz branca* (Margarita Ledo, 2012), *Una pistola en cada mano* (Cesc Gay, 2012), *El páramo* (Jaime Osorio Márquez, 2012), *Avión, el pueblo ausente* (Marcos Hervera, María Hervera, 2013), *El médico alemán - Wakolda* (Lucía Puenzo, 2013), *9 ondas* (Simone Saibene, 2013), *Basilio Martín Patino. La décima carta* (Virginia García del Pino, 2014) y *Anacleto: agente secreto* (Javier Ruiz Caldera, 2014). Consulta realizada el día 21 de enero de 2016.

¹² Estas son: *The Visit* (Jack Gold, 1959), *Seconds* (John Frankenheimer, 1966), *Personal Assessment* (Derek Phillips, 1967), *Déracinements* (Georges Rosetti, 1957), *Losing Ground* (Kathleen Collins, 1982), *Il mondo di Yor* (Anthony M. Dawson, 1982), *Regarding Henry* (Mike Nichols, 1991), *Marschieren - Marschieren* (Gerhard Born, 1949), *Journey* (Robert Chiu, 2000), *Silent Hill* (Michael J. Bassett, 2012), *Mister John* (Joe Lawlor y Christine Molloy, 2013), *Ida* (Pawel Pawlikowski, 2013), *Kennes ha'atidanim (The Congress)* (Ari Folman, 2013), *Divergent* (Neil Burger, 2014), *Run & Jump* (Steph Green, 2013), *Enemy* (Denis Villeneuve, 2013), *Concussion* (Stacie Passon, 2013), *Life May Be* (Mania Akbari, 2014), *The Guest* (Adam Wingard, 2014), *The Divergent Series Insurgent* (Robert Schwentke, 2015), *Brand New-U* (Simon Pummell, 2015), *Ich seh, Ich seh* (Goodnight Mommy, Severin Fiala, 2015). Consulta realizada el día 21 de enero de 2016.

ejemplo del doble —*Enemy* (Denis Villeneuve, 2013)—, la máscara —*Ich seh, Ich seh* (*Goodnight Mommy*, Severin Fiala, 2015), el avatar —*Kennes ha'atidanim* (*The Congress*, Ari Folman, 2013) o el viaje —*Mister John* (Joe Lawlor y Christine Molloy, 2013).

Distinto es el caso del catálogo del AFI —American Film Institute—, donde nos encontramos con un fondo que podríamos tildar de desactualizado en este aspecto. Al introducir “identity” en el apartado “subject” nos obligan a introducirnos en la búsqueda de “mistaken identity” que lleva a una lista de ochocientos noventa títulos, de los cuales tan solo cuatro pertenecen al siglo XXI: *Memento* (Christopher Nolan, 2001), *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001), *The Hangover* (Todd Phillips, 2009) y *Les Misérables* (Tom Hooper, 2012). La evidente ausencia de películas en la base norteamericana contrasta con el elevado número de films producidos anualmente tanto por la industria *hollywodiense* como por las pequeñas productoras independientes estadounidenses que abordan esta temática, y nos hacen pensar que se trata de una desactualización del catálogo más que de un signo representativo del estado del tema en los Estados Unidos.

Al examinar en el catálogo colectivo de las bibliotecas y archivos de cine Cine-Ressources redireccionados desde la Cinemathèque Française, nos aparecen seis películas cuyo títulos remiten a la identidad: *Abduction* (*Identité secrète*, John Singleton, 2010), *Fausse identité* (André Chotin, 1947), *Identité judiciaire* (Hervé Bromberger, 1950), *Die Innere Sicherheit* (*Contrôle d'identité*, Christian Petzold, 2000), *Pièces d'identité* (*Pièces d'identité*, Mweze Dieudonné Ngangura, 1998) y *Unknown* (*Sans identité*, Jaume Collet-Serra, 2010). Esta relación de films está, como fácilmente se observa, realizada únicamente en base a criterios del título, y no a cuestiones temáticas¹³, por lo que

¹³ En cambio, en el Tesoro del catálogo, nos ofrecen una búsqueda avanzada mucho más exhaustiva. En lo referente al apartado de temas, el despliegue es mucho más profundo y valioso. Si recurrimos a él y seleccionamos temas cinematográficos, se nos abre un listado temático que, a su vez, se subdivide en otros de carácter más específico. Si optamos, en cambio, por introducir directamente el término “identidad”, se nos muestran las siguientes ramificaciones:

a. THESAURUS > THEORIE, ANALYSE, CRITIQUE > Théorie du cinéma > Relation cinéma / Sciences humaines > Relation cinéma / Psychologie > Psychologie du personnage

Employé pour : Quête d'identité

b. THESAURUS > THEORIE, ANALYSE, CRITIQUE > Théorie du cinéma > Relation cinéma / Sciences humaines > Sociologie du cinéma > Relation cinéma / Identité culturelle

Si seleccionamos las dos etiquetas que nos ofrecen, *Psychologie du personnage* y *Relation cinéma / Identité culturelle*, se nos muestra una tesis doctoral presente en su

tampoco podríamos tenerla en cuenta como verdadero indicador de un incremento en el uso de un tema cinematográfico en concreto.

En la base de películas Film Index, cuando añadimos la etiqueta “identity” en el apartado *subject headings* y acotamos a “persona”, nos aparecen como resultado de la búsqueda diez películas¹⁴ que remiten al término, de las cuales siete se han estrenado partir del 2000. Incluso si introducimos la misma palabra dentro de la sección *All categories* y acotamos a películas nos aparecen 1098 obras, de las cuales 285 pertenecen al siglo XXI. Si consideramos los escasos dieciséis años con los que cuenta el cine contemporáneo en comparación con los ochenta y nueve que le preceden en esta clasificación —se inicia en el 1910— obtenemos que dentro de nuestro marco actual la media anual de películas que versan sobre la identidad es casi de dieciocho, mientras que en el siglo XX es de nueve, prácticamente la mitad.

Si realizamos este mismo procedimiento en un portal de menor rigor científico pero mucho más popular y de fácil acceso como es *Internet Movie Database* o IMDb, nos aparece un resultado llamativo en torno a la identidad. De los doscientos ochenta y tres largometrajes etiquetados bajo esta *keyword*, ciento noventa y uno han sido estrenadas a partir del año 2000. Es decir, un 67,49% pertenecen al nuevo siglo, lo que muestra un incremento espectacular de la temática considerando la proporción entre los escasos dieciséis años de producción cinematográfica contemporánea en relación a toda la historia del cine.

De entre estas doscientas ochenta y tres películas, los géneros o ciclos temáticos en los que más se incluyen estos films—a sabiendas de que algunos no se encuentran etiquetados y otros títulos se repiten—, son: thriller (40), drama (36), misterio (35), crimen (19), horror (13), acción (9), comedia (6), ciencia ficción (5), fantasía (4), documental (2), cine negro (2), romántica (2), guerra (2), oeste (2), aventuras (1) y musical (1).

memoria: Astruc, Rémi. *Vertiges de l'identité. Trois romanciers et un cinéaste juifs américains* (Saul Bellow, Bernard Malamud, Philip Roth et Woody Allen), Universidad de Lille, 1998.

¹⁴ Estas películas son: *Vértigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Mistaken Identity* (Karen Alexander, 1985); *Mad Cows* (Sara Sugarman, 1999); *Wedding Daze* (Ian Michael Black, 2006); *Destriated* (Marina Abramovic, Matthew Barney, Marco Brambilla, Larry Clark, Gaspar Noé, Richard Prince, Sam Taylor Wood, 2006); *Righteous Kill* (Jon Avnet, 2008); *Piranha* (Alexandre Aja, 2010); *The Chronicles of Narnia. The Voyage of the Dawn Treader* (Michael Apted, 2010); *Green Lantern* (Martin Campbell, 2011); *Texas Chainsaw 3D* (John Luessenhop, 2013).

De esta relación con los géneros podemos deducir, a primera vista, dos conclusiones. La primera es que la temática de la identidad tiene cabida dentro de cualquier género cinematográfico. La segunda es que el miedo y el suspense son los principales vehículos por los que la identidad surge como tema, seguidas del drama. Esto sucede especialmente en el cine clásico, como se expondrá más adelante, así como allá donde priman las clásicas temáticas que pueden relacionarse con la enfermedad, como la relativa al doble o a la pérdida de memoria. Por otro lado, la vertiente ontológica muestra la faceta más cercana al drama existencial, que ayuda a la hora de mostrar los conflictos internos del protagonista.

Por tanto, podemos decir, como primera aproximación, que en los principales portales y catálogos de consulta cinematográfica occidentales aparece un número más amplio de películas que versan sobre la identidad dentro del marco temporal establecido como cine contemporáneo que en el resto de épocas de su historia; lo que nos insta, como mínimo, a concentrar nuestra mirada sobre este fenómeno.

1.3. La identidad como tema. La tematología, un modelo de estudio para los temas cinematográficos

El aumento de las películas que versan sobre la identidad en el siglo XXI nos urge a estimarlo como un tema cinematográfico *per se*, capaz de profundizar en la cuestión huyendo de ser un mero motivo superficial en la trama. Si bien en el terreno de la literatura se han resistido a aceptar la temática como un ámbito perfectamente válido de análisis hasta bien entrado el siglo XX (Montes Doncel, 2006)¹⁵, el cine, mucho más joven y menos estudiado, aún no cuenta con un *corpus teórico* al respecto. Por ello, la experiencia previa de la literatura y sus conclusiones nos pueden conducir a similares términos en el cine, ya que ambos participan del género referencial por antonomasia: la narrativa (Montes Doncel, 2006: 13).

Durante mucho tiempo la temática como tal se encontró huérfana entre las diferentes disciplinas literarias debido a la existencia de

¹⁵ Según R. E. Montes Doncel: "La condena casi unánime del siglo xx al análisis temático ha sido consumada por la profunda impronta de las tempranas escuelas inmanentistas rusas y estadounidenses, la pervivencia de la Estilística en distintas ramas durante más de seis décadas y el desdén por el contenido de las corrientes agrupadas a veces bajo el discutido marbete de "ruptura del paradigma": recepción o deconstrucción, por ejemplo" (Montes Doncel, 2006: 11).

opiniones contradictorias¹⁶ sobre lo que significaba dentro de la materia de estudio (Doležel, 1999: 159). Gracias al impulso que en la década de los sesenta le dio la literatura comparada a la tematología (Alvarado, 2009: 12), hoy esta cuenta con una posición sólida que nos permite hablar de ello en un ámbito multidisciplinar, donde nos es posible, aunque con cierto recelo por parte de algunos autores, introducir al cine. Aunque algunos estudiosos de la literatura bien manifestaron su descontento al aunar su ámbito teórico con las artes, otros, como Raymond Trousson, opinaban de distinta manera:

El análisis de la interacción entre las artes no sólo elimina las barreras arbitrarias y asocia campos de la actividad artística que se completan y explican el uno por el otro, sino que además subraya la continuidad y la complejidad de la tradición. (Alvarado, 2009: 14).

Claudio Guillén, por su parte, cree que el “centro de gravedad” debe ser siempre la literatura (Guillén, 1986: 126), contrariamente a lo que opinamos, ya que pretendemos adoptar el cine como punto de partida en nuestro análisis. No será este un estudio de literatura comparada basado en la identidad, sino que tomaremos ciertos pilares utilizados en esta materia para abordar el tema desde la perspectiva cinematográfica.

Si existió cierto recelo al relacionar las materias literarias con el mundo de las artes, aún mayor reticencia se encontró cuando la intención fue hacerlo con el cine en concreto. Fernández indica que los propios comparatistas ven con cierta desconfianza al cine como uno de sus objetos de estudio, tratándose a través de un doble rasero (Fernández, 1993: 39). Los prejuicios entre los comparatistas se entienden en la misma línea de las aceptaciones del mismo objeto de estudio en su territorio. Como Ulrich Weisstein llegó a afirmar: “(...) la historia de los

¹⁶ Contrariamente a lo que René Wellek dijo: “*Stoffgeschichte* es la menos literaria de las historias”, los teóricos de la escuela de Praga Jan Mukarovsky y Ladislav Vodička, inspirados en Boris Tomaševskij, desarrollaron un sistema de temática literaria, dándole una posición central en la historia y las teorías literarias. “Su centralidad deriva de la observación de que la estructura literaria está ligada a sus fundamentos *extraliterarios* en la temática y a través de ella. Por un lado, la temática vincula la literatura al lenguaje (...) Por otro lado, la temática conecta la literatura con la vida, la sociedad y la historia”. (Doležel, 1999: 159). *Stoffgeschichte* fue el primer término utilizado para determinar los estudios de los temas o la historia de los argumentos. “La palabra *Stoff* ha sido traducida como materia prima, material, asunto o argumento. Naupert indica que la diferencia fundamental con el tema es que éste último abarca no sólo el argumento, sino también problemas, sentimientos, ideas y conceptos abstractos. Esta autora defiende el vocablo alemán, que al ser traducido al castellano significa materia prima, sustancia, material, asunto, argumento, fábula y tema” (Alvarado, 2009: 12).

temas y motivos constituye uno de los aspectos más discutidos de la literatura comparada. Incluso desde el punto de vista histórico esta rama de la investigación comparativa está tan sobrecargada que a veces resulta muy difícil eliminar prejuicios, algunos de los cuales están profundamente arraigados” (Weisstein, 1975: 265).

Los estudios sobre cine adolecen de guías temáticas del nivel de las que atesora la literatura comparada —como el *Diccionario de argumentos de la literatura universal* de Elisabeth Frenzel (Frenzel, 1994)—, ni tampoco han gozado estas de una importancia en el mundo académico tan fuerte como en esta y, si han sido tratadas, ha sido desde una perspectiva individual y marginal, apartada del resto de investigaciones cinematográficas y sin la conciencia de estar creando un *corpus* temático. El desarrollo de esta cuestión no es exclusivamente el objeto de esta tesis, pero sí lo es desarrollar el tema de la crisis de identidad personal desde este enfoque para que pueda servir de ejemplo útil en la elaboración de estudios temáticos cinematográficos.

Esta investigación sobre la temática de la identidad en el cine contemporáneo necesita, como todos los tratados en la temología, beber de otras disciplinas que se interrelacionan cuyo punto de encuentro sea el mismo, en este caso, la identidad. De este modo, por medio de la literatura, de la sociología, de la antropología y, por supuesto, de la propia cinematografía, podemos analizar cómo se ve la identidad en el siglo XXI a través del séptimo arte¹⁷. Recurrimos a la temología, con permiso de la literatura, para destacar la necesaria transversalidad entre disciplinas que este tema requiere para captar diferentes aspectos de la identidad: influencias, temas relacionados, cambios sociales y planteamiento de la cuestión.

¹⁷ Expresión acuñada a Riccioto Canudo, uno de los primeros críticos y teóricos del cine, a través de su obra “El manifiesto de las siete artes” que escribió en 1911. (García Fernández y Sánchez González, 2002: 45).

1E. Introduction

In the current essay we will present a detailed study of personal identity crisis in Western contemporary cinema¹. This research stems from the assumption of there having been an increase in films related to this subject both in a direct and indirect way, and very specially in there having been a modification in the way it is being shown on screen as new tendencies in its representation emerged at the same time. This transformation is linked to the appearance of new ways of being and feeling within the world. The introduction of the screen universe or Global Screen² has meant a change in the self-perception and in the identity that is shown outwards - to the Other³ - and, therefore, to what he returns in exchange.

Throughout this research we will analyse how films use social concerns regarding identity, present in difference social and cultural discourses - which are increasingly emphasized during the twentieth and twenty-first centuries -, and how cinema has adopted new of expressing itself about this subject, both by modifying traditional identity elements - the mirror, the shadow, the costume - and by introducing a new language mode to approach it: hybridization.

This analysis shall be carried out from a thematological perspective, thereby developing a specific study on the issue of identity during a specific time period: contemporary film-making, which we establish as starting after the year 2000. Through this process we will examine both micro-textual and macro-textual elements in order to develop a comparative analysis between films that are representative of the specific aspect being researched.

¹ It is important to understand the fact of it being Western as a necessary boundary to the object of study. Under this label we will bring together several European and North American models.

² Concept attributed to Lipovetsky and Serroy, which we will address throughout the present paper, specially in chapter V.

³ In this research we will address the concepts of otherness and alterity, but to refer to the "other" as a presence alien to ourselves we will also use the term Other, always capitalized, to make reading easier and to unify a text that also comprises the word "Self" to express identity nuances.

We also intend to go through a small contextualization of identity prior to contemporary cinema to better exemplify this subject's situation during different film-making periods, as the way it has been approached has substantially changed from one period to another. Thus we will be able to ascertain that, generally speaking, and beyond exceptions and specific cases, in classic cinema identity has been used as a narrative device in thriller or suspense stories as well as in situation comedies, where the protagonist's or antagonist's identity is mistaken or hidden until the end of the film. In modern cinema, due to the increase in subjective themes fueled by avant-garde movements, identity starts to become important. However, nowadays its relevance has encouraged the prevalence of different approaches—with pertinent modifications—and the addition of other new ones, addressing the subject without any qualms as the key element of a film's theme, underlining its solid and significant character. All this makes us wonder the reason behind the limited number of essays dealing with identity as a film theme, and we stumble upon a much more disquieting question: the lack of specific studies about film themes. Genres and formalist studies⁴ seems to have taken over most of the space allotted to this area ignored by the academia. Our astonishment continues if we turn our gaze towards literature and we ascertain that until well into the twentieth century there had not been established a true branch of knowledge that studied themes in a specific and precise way, i.e. thematology.

One of this research's objectives will be to introduce a thematological study that may serve as an example for future research about themes in film. There are numerous options, as it is a vast area that is yet to be explored and analysed. This becomes much more complex when we focus on contemporary cinema, a period we find ourselves immersed in, and it seems that any approximation will be incomplete as years go by and the dimension of the time frame grows. However, this has never been a true obstacle for academic research, which has on countless occasions ventured to speculate on the predisposition of different objects of study during periods of time that have not yet concluded.

In contrast to film themes, where we find a striking theoretical gap, the concept we study has been the subject of countless definitions and approaches from different disciplines and areas of study. There are

⁴ It is precisely in studies relative to genres that they address themes contingently, as it will later be explained in the research methodology, where different schools that study themes through literature will be presented in relation to thematology.

numerous essays and papers that address identity. This thesis's objective will not be to add another definition to the many that precede it, but to analyse how they are reflected in contemporary cinema. By establishing pertinent comparisons between those films analysed, we will proceed to extract their common traits through, among others, micro and macro-textual thematological elements.

To do this, we will examine different ways through which identity is embodied on the silver screen. The first will one serve as the "historical" context, and addresses two ways⁵ through which this theme has been shown in stories —both in literature and in film— which has traditionally approached it —nowadays and in the past— with their corresponding modifications. These are the double and memory loss. Both are encompassed within diseases or disorders, but can lead to conflicts of more ontological implications.

The topic of identity will be studied both through its indirect and direct presence. In the first case, we will approach themes that directly influence it, such as relationships with others - with the Other - through the new ways the Eros is being employed in contemporary relationships and in the relationship with oneself - with the Self - through the self-discovery journey and through *ennui* or chronic boredom. A deeper interpretation of these contemporary cinema themes provides certain key elements about current characters' identities and, possibly, will help us to critically think about it. In the second case, contemporary filmmaking develops a new language that encodes identity when it is approached directly: those stories where there is a hybridization of the protagonist. Identity is presented as the sum of many of them - or of many lives -, reinforcing the discourse of certain contemporary sociologists whose works we will use throughout this research: Gilles Lipovetsky, Zygmunt Bauman, Jean Serroy or Byung-Chul Han.

Likewise, we can observe a certain tendency in the study of other identities, such as those related to gender, to reconvert themselves under an ontological approach about the Self which shows a person as being beyond the binary man/woman construct, this is, a matter of personal identity.

Therefore, the boundaries of personal identity themes are expanding. Our object of study implies other topics and identities, it is

⁵ These topics we address in this thesis will be approached in relation to identity themes, and because of this we will consider them subtopics, even though in other contexts they could be considered themes by themselves.

present direct or indirectly and it creates new film subtopics in a keeping with a contemporary social and cultural discourse. Analysing a selection of films will give us the chance to draw a map of identity's most characteristic elements and will also grant it the academic importance it deserves within contemporary film-making.

But before we go further into the matter, we must establish a temporal time frame that indicates what period is included within contemporary cinema — a modest estimation without rigid nor insurmountable borders, but that will serve as a guide —, as well as an overview through different catalogues that prove the increase in films classified under the "identity" label, and a small approximation to thematology, which we will later develop more focused on the methodology.

1.1. Establishing contemporary cinema's time frame

Due to existing disagreements regarding how to divide cinema into periods — specially in its most recent stages, where stemming from discussions regarding the existence of postmodern⁶ cinema certain important discordances emerge—, we must offer a specific time range in order to always deal with the same dates when talking about contemporary cinema. While the prevalence of identity as a theme has increased in recent years —as we will see in the next section—, the way it is approached has changed depending on the period. Each period has its own characteristics, and the reasons behind this increase in feature films must be clarified in order to allow us to draw an analogy with the social processes that the contemporary person is immersed in. In order to do this, we need to establish a time frame.

In the dawn of contemporary cinema, there emerged a film current that was more involved with certain aspects of society in general, which addressed more delicate issues in a more realistic tone (García

⁶ While certain authors accept the existence of postmodern cinema — Sánchez Navarro notes that: "Postmodern cinema exists, and it is the cinema of postmodernism" (Sánchez Navarro, 2006: 132)— there isn't a real consensus between scholars about what it really is (Verdú Schumann, 2009: 280). This debate, connected to the existence or non-existence of postmodernism, might have nowadays come to a halt given the increase of information that postmodern cinema attributes to itself, due to which history seems to have opted for its existence. In any case, it seems relevant to point out the existence of this primeval conflict.

Fernández y Sánchez González, 2002: 520)⁷ and, at the same time, that of the individual in particular ⁸, through films that dealt with the matter of identity in a direct way.

The classification proposed by José María Caparrós Lera in *History of World Film* (2009) establishes silent films as those between 1895 and 1930, sound films from 1931 to 1959 and modern and contemporary films from 1959 to 2008. If we base ourselves in this fragmentation, we could redevelop a new proposal supported by this first approximation. This would be established in the following way: considering what he calls silent films and sound films as classical cinema; dividing the modern and contemporary film category into two and considering the start of the new century as a breaking point. Likewise, postmodern cinema — from 1980 to 1999— would be considered a transitional phase. The division into periods would be thus configured as follows:

Classic cinema: from 1895 to 1958.

Modern cinema: from 1958 to 1999.

(Postmodern cinema — considered by some as a transitional phase—: starting from 1980)

Contemporary Cinema: from the year 2000 until today.

These intervals are merely an approximation and their aim is to help the study, and because of this they are far from being an unchangeable framework. Within each we find films with common traits, although as we look closer into the first or last years of each period we find films that could either be in the next or previous period. However, and even though we will now introduce other classifications, this is the one we deem more appropriate and the one we shall consider valid for our research.

Actually, different temporal segmentations exist depending on the type of analysis or the point of view of the researcher who is managing the dates. Most of them concur on classic cinema's interval: from its

⁷ As Emilio C. García and Santiago Sánchez González point out about 1999 films: "We can notice a tendency where directors from different countries tackle more socially committed topics, in a realistic tone which is more in accordance with commitment with their societies." (García Fernández y Sánchez González, 2002: 520).

⁸ Further on we will expand on two films that have had a high impact on the individual's personal identity, both from 1999: *Being John Malkovich* (Spike Jonze) and *Fight Club* (David Fincher).

beginning to the 1960s. David Bordwell describes it in *The Classical Hollywood Cinema* (Bordwell, Steigner and Thompson, 1997), an idea he shares with Laura Zavala who, at the same times, divides film periods into three: classic cinema from 1900 to 1960, modern cinema from 1960 to 1965 and postmodern cinema from 1965. Zavala distinguishes between the first two in the following way:

While classic cinema is traditional, modern cinema is individual. While classic cinema is constituted by a system of conventions that at the same time constitute the film tradition, modern cinema is formed by the contributions of individual artists who offer specific elements derived from their personal vision of film language's expressive possibilities. (Zavala, 2005)

González Requena also designed his own classification. He proposes dividing story modes into three: Classic, Mannerist and Post-classic (González Requena, 2006). In his analysis of this book, Felicísimo Valbuena de la Fuente examines this way of classifying films:

Regarding the triple separation of Hollywood films, Requena analyses films with a gaze that reminds me of Flaubert and which he took from a Moralist designation, the "delectatio morosa", although not with the sinful meaning they applied to it. For Classical Cinema he chooses *The Stagecoach*, for Mannerist Cinema, *Vertigo*; *The Silence of the Lambs* is the post-classical prototype (Valbuena de la Fuente, 2009: 330).

We have to come to a stop with what we consider postmodern cinema, as its borders—and even its conception—are always being doubted. From here on we consider this transitional phase between modern and contemporary cinema as valid, and we reassert Jordi Sánchez Navarro's words: "Postmodern cinema exists, and it is the cinema of postmodernism" (Sánchez Navarro, 2006: 132). According to Robert Stam, in his *Film Theory*, our understanding of postmodernism and its relationship with film theory depend to a great extent on the definition we choose to approach it from, such as:

1. A conceptual/discursive coordinate
2. A collection of texts
3. A style or aesthetic - with allusive and self-conscious nuances, narratively unstable, recycling nostalgia and pastiche -.
4. A period - the post-industrial and transnational information age -.

5. A prevailing sensitivity - the nomadic subjectivity, historical amnesia -.
6. A paradigm shift —the end of enlightened metanarratives of progress and revolution—. (Stam, 2001: 344).

Postmodern cinema is configured as a time of transition, a number of characteristics that sprang from modern cinema's decline and which configured contemporary cinema's basis, with elements such as fragmented narrative, appropriationism of other films or arts, iconizing violent horror or keeping a pictoric distance, as a decorative element, exaggerated violence or a mixture of tones (Molina Foix, 1995). As Sánchez Navarro correctly points out, Frederic Jameson, in the first essay⁹ that fully theorizes about the term postmodernism, focuses his discourse on:

The problem of identifying formal and stylised images in postmodern culture, given their fondness for pastiche, monotonous multiplication and stylistic collage as opposed to the "deep" and expressive aesthetic of modernity's style, and the transition from the idea of a unified personality to the "schizoid" experience of the loss of the self in an undifferentiated period (Sánchez Navarro, 2006: 132).

We notice that the author introduces, in his last remark, the loss of the self as a "unified" personality. This implies a precedent for contemporary cinema; and, as we shall see further on in this thesis, this concept will be later developed in depth. This prelude will reinforce the theme of identity and its exponential growth in the silver screen¹⁰.

Contemporary cinema, however, due to its temporal proximity and its embryonic state, still doesn't have a full body of analysis and studies about itself as developed as other film periods. As a matter of fact, it is likely that one of the reasons because of which this happens is the lack of an established time frame that scholars agree on with the accuracy and vehemence it requires. However, once our work within this time frame that begins with the twenty-first century has been established, we can develop our research within the limits of its starting date. It will be harder to establish an end date for this period, as it is still early to determine it, and it is unavoidable to locate it past the end of this thesis.

⁹ He is referring to *Postmodernism and Consumer Society* (Jameson, 2002).

¹⁰ New themes have emerged in all film periods, as a reflection of social affections. New themes also emerged in modern cinema, such as: solitude, isolation, silence, the soulmate, freedom, memory, violence, wandering or tedium. (Lipovetsky and Serroy, 2009: 47).

1. 2. Increase of identity as a theme in contemporary cinema

The presence of identity in studies, the arts and, specifically, in film, has undergone a notorious *crescendo*. In the ICAA database — the Spanish Government's Ministry of Education, Culture and Sports —, if we type the word "identity" in the "general" field and we limit our search to "feature films", we will arrive to a list that contains fifty-six¹¹ results, out of which only seven are dated prior to the year 2000. This indicates that, according to this database, 87,5% of films dealing with identity have been produced in the twenty-first century.

In the British Film Institute's case, when we search for "identity" in the "subject" section and we limit our results to feature films, we are shown twenty-two¹² films, fourteen of which are dated within the contemporary

¹¹ They are: *Little Nikita* (Richard Benjamin, 1988), *Evenings* (Rudolf Van Den Berg, 1989), *Freejack* (Geoff Murphy, 1991), *The Girl in 419* (George Hall, Alexander Somnes, 1933), *Stealing Beauty* (Bernardo Bertolucci, 1995), *Eso* (Fernando Colomo, 1997), *Don't Tell Anyone* (Francisco J. Lombardi, 1998), *Corazón de bombón* (Álvaro Sáenz de Heredia, 2000), *Domestic Disturbance* (Harold Becker, 2001), *Honey for Oshun* (Humberto Solás, 2002), *Entre Amigos* (Antonio Mercero, 2002), *Francisca (...de qué lado estás?)*, *Francisca* (Eva López-Sánchez, 2002), *Around flamenco* (Paco Millán, 2003), *Identity* (James Mangold, 2003), *Lucía Lucía* (Antonio Serrano, 2003), *Johan Cruiff: en un momento dado* (Ramón Gieling, 2004), *La muerte de nadie. El enigma Heinz Ches* (Juan Dolz Balaguer, 2004), *The Promise* (Héctor Carré, 2004), *Unconscious* (Joaquín Oristrell, 2004), *Wolf* (Miguel Courtois, 2004), *Nietos (identidad y memoria)* (Benjamin Ávila, 2003), *Secret Agents* (Frédéric Schoendoerffer, 2005), *A Different Loyalty* (Marek Kaniévska, 2004), *Sisters* (Julia Solomonoff, 2005), *Melissa P.* (Luca Guadagnino, 2006), *Arena en los bolsillos* (César Martínez Herrada, 2006), *Black Butterfly* (Francisco Lombardi, 2006), *Clandestinos* (Antonio Hens, 2007), *Mirror Maze* (Guillermo Groizard, 2008), *Una cierta verdad* (Abel García Roure, 2008), *Cinemacat.cat* (Antoni Verdaguer, 2008), *Night Flowers* (Juan Vicente Córdoba, 2008), *Nedar* (Carla Subirana, 2008), *Broken Embraces* (Pedro Almodóvar, 2009), *Daniel and Ana* (Michel Franco, 2009), *A la deriva* (Ventura Pons, 2009), *Gitanos de Buenos Aires* (Xavier Villaverde, Regina Álvarez, 2009), *Fake Orgasm* (Jo Sol, 2009), *Paisajes interiores* (Gabriel Folgado, 2010), *Anything You Want* (Acheró Mañas, 2010), *The problem: Testimony of the Saharai People* (Jordi Ferrer, Pablo Vidal, 2010), *El género femenino* (Carlos Benpar, 2010), *Jacques Leonard, el Payo Chac* (Yago Leonard, 2011), *Unknown* (Jaume Collet-Serra, 2011), *Malagasy Gospel* (Álvaro Lagos, Carlos Esbert del Moral, Graciela de Pablos, Virginia Camino, 2011), *Temps d'aigua* (Miguel Ángel Baixauli, 2011), *Dark Impulse* (Mariano Barroso, 2011), *Everybody Has a Plan* (Ana Piterbarg, 2012), *A cicatriz branca* (Margarita Ledo, 2012), *A Gun in Each Hand* (Cesc Gay, 2012), *The Squad* (Jaime Osorio Márquez, 2012), *Avión, el pueblo ausente* (Marcos Hervera, María Hervera, 2013), *The German Doctor* (Lucía Puenzo, 2013), *9 ondas* (Simone Saibene, 2013), *Basilio Martín Patino. La décima carta* (Virginia García del Pino, 2014) and *Spy Time* (Javier Ruiz Caldera, 2014). Information retrieved on the 21st of January, 2016.

¹² They are: *The Visit* (Jack Gold, 1959), *Seconds* (John Frankenheimer, 1966), *Personal Assessment* (Derek Phillips, 1967), *Déracinements* (Georges Rosetti, 1957), *Losing Ground* (Kathleen Collins, 1982), *Il mondo di Yor* (Anthony M. Dawson, 1982), *Regarding Henry* (Mike Nichols, 1991), *Marschieren - Marschieren* (Gerhard Born, 1949), *Journey* (Robert

cinema time frame. That is to say, according to the BFI's catalogue, 63,4% of films that address identity do so at present. While this database has a notorious lack of essential titles, we may also find a collection of films that address identity in a very interesting way, which different subthemes and elements related to the above mentioned theme. It includes the classic example of the double - *Enemy* (Denis Villeneuve, 2013)-, the mask - *Ich seh, Ich seh* (*Goodnight Mommy* , Severin Fiala, 2015), the avatar - *Kennes ha'atidanim* (*The Congress* , Ari Folman, 2013) or the voyage- *Mister John* (Joe Lawlor and Christine Molloy, 2013).

The AFI's — American Film Institute — case is different, here we find a database that could be best described as outdated regarding this issue. When we introduce "identity" in the "subject" category we are forced to search for "mistaken identity", which leads us to a list of eight-hundred and ninety titles, out of which only four belong to the Twenty-first century: *Memento* (Christopher Nolan, 2001), *Moulin Rouge!* (Baz Luhrmann, 2001), *The Hangover* (Todd Phillips, 2009) and *Les Misérables* (Tom Hooper, 2012). This obvious lack of films in the North American database stands in sharp contrast with the high number of films that deal with this topic that are annually produced by both the Hollywood industry and by small American independent production houses, and it makes us think that this is a sign of their catalogue being outdated rather than it being representative of the situation the United States.

When we access the Cine-Ressources collective catalogue of libraries and archives, redirected from the Cinemathèque Française, we find six films whose titles are linked to identity: *Abduction* (*Identité secrète*, John Singleton, 2010), *Fausse identité* (André Chotin, 1947), *Identité judiciaire* (Hervé Bromberger, 1950), *Die Innere Sicherheit* (*Contrôle d'identité*, Christian Petzold, 2000), *Pièces d'identité* (*Pièces d'identité*, Mweze Dieudonné Ngangura, 1998) and *Unknown* (*Sans identité*, Jaume Collet-Serra, 2010). This search is based, as can be easily observed, uniquely on title criteria and not on thematological matters¹³,

Chiu, 2000), *Silent Hill* (Michael J. Bassett, 2012), *Mister John* (Joe Lawlor and Christine Molloy, 2013), *Ida* (Pawel Pawlikowski, 2013), *Kennes ha'atidanim* (*The Congress*, Ari Folman, 2013), *Divergent* (Neil Burger, 2014), *Run & Jump* (Steph Green, 2013), *Enemy* (Denis Villeneuve, 2013), *Concussion* (Stacie Passon, 2013), *Life May Be* (Mania Akbari, 2014), *The Guest* (Adam Wingard, 2014), *The Divergent Series Insurgent* (Robert Schwentke, 2015), *Brand New-U* (Simon Pummell, 2015), *Ich seh, Ich seh* (*Goodnight Mommy*, Severin Fiala, 2015). Information retrieved on the 21st of January, 2016.

¹³ However, in the catalogue's Thesaurus, we are offered a much more exhaustive advanced search option. Regarding the theme section, the display is more in depth and more valuable. If we resort to it and select film theme, we are led to a thematic list

and because of this we couldn't really take it into account as a true indication of the increase in the use of a specific film theme.

In the Film Index database, when we add the label "identity" in the *subject headings* category and limit it to "person", we get ten film¹⁴ as a search result for this keyword, out of which seven have premiered after the year 2000. Even if we write the same word in the *All categories* section and we limit the search to films we find 1098, out of which 285 belong to the twenty-first century. If we consider the scarce seventeen years of contemporary cinema when compared to the eighty-nine that precede it in this classification—which starts in 1910—we will conclude that within our current time frame the yearly average of films about identity is of almost eighteen, while in the twentieth century the average is of nine, virtually half.

If we follow this same procedure in a website of lower scientific rigour but with higher popularity and of easy access such as is the *Internet Movie Database* or IMDb, we find remarkable results regarding identity. Out of the two-hundred and eighty-three feature films labelled under this keyword, one-hundred and one have been released after the year 2000. That is to say, 67,49% belong to the new century, which shows a spectacular increase in the theme if we consider the ratio between the scarce sixteen years of contemporary cinema's film production and all of film's history.

From these two-hundred eighty-three films, the genres or thematic cycles in which these films are included—in full knowledge that some

which, in turn, is subdivided into other more specific ones. If, on the other hand, we choose to directly write in the term "identity", we are shown the following ramifications:

a. THESAURUS > THEORIE, ANALYSE, CRITIQUE > Théorie du cinéma > Relation cinéma / Sciences humaines > Relation cinéma / Psychologie > Psychologie du personnage

Employé pour : Quête d'identité

b. THESAURUS > THEORIE, ANALYSE, CRITIQUE > Théorie du cinéma > Relation cinéma / Sciences humaines > Sociologie du cinéma > Relation cinéma / Identité culturelle

If we select the two labels we are offered, *Psychologie du personnage* y *Relation cinéma / Identité culturelle*, we are shown a doctoral thesis stored in its memory. Astruc, Rémi. *Vertiges de l'identité. Trois romanciers et un cinéaste juifs américains* (Saul Bellow, Bernard Malamud, Philip Roth et Woody Allen), Universidad de Lille, 1998.

¹⁴ These films are: *Vertigo* (Alfred Hitchcock, 1958), *Mistaken Identity* (Karen Alexander, 1985); *Mad Cows* (Sara Sugarman, 1999); *Wedding Daze* (Ian Michael Black, 2006); *Destricted* (Marina Abramovic, Matthew Barney, Marco Brambilla, Larry Clark, Gaspar Noé, Richard Prince, Sam Taylor Wood, 2006); *Righteous Kill* (Jon Avnet, 2008); *Piranha* (Alexandre Aja, 2010); *The Chronicles of Narnia. The Voyage of the Dawn Treader* (Michael Apted, 2010); *Green Lantern* (Martin Campbell, 2011); *Texas Chainsaw 3D* (John Luessenhop, 2013).

films aren't labelled and some titles are duplicated— are: thriller (40), drama (36), mystery (35), crime (19), horror (13), action (9), comedy (6), science fiction (5), fantasy (4), documentary (2), *noir* (2), romantic (2), war (2), western (2), adventure (1) and musical (1).

From this list of genres we can deduct, at first glance, two conclusions: The first is that the theme of identity can be found within any film genre. The second is that horror and suspense are the main genres where identity appears as a theme, stemming from drama. This happens specially in classic cinema, as will later be explained, as well as wherever classic themes that can be related to sickness are prevalent, such as those relative to the double or to memory loss. On the other hand, its ontological aspect appears to be closer to existential drama, which helps towards showing the protagonist's inner conflicts.

In conclusion, we can say, as a first approach, that in the main Western film websites and catalogues there are more films about identity within the temporal framework established as contemporary cinema than in any other time of film history; this urges us, at least, to focus our gaze on this phenomenon.

1. 3. Identity as a theme. Thematology, study model for film themes

The increase in the twenty-first century in films that deal with identity issues urges us to consider it a film theme in its own right, capable of delving into the matter and shying from being a merely a superficial plot motif. While in literature there is resistance towards accepting the theme as valid for analysis until well into the twentieth century (Montes Doncel, 2006)¹⁵, cinema, much younger and less studied, still doesn't have a body of works studying the matter. Because of this, previous experiences and conclusions in literature can lead us to similar conclusions in cinema, since both take part in the most characteristic of all referential genres: narrative (Montes Doncel, 2006: 13).

¹⁵ According to R. E. Montes Doncel: "The almost unanimous disapproval in the twentieth century of thematological analysis has been caused by the profound impression of the early Russian and North American Immanence schools, the survival of Stylistics in its different branches for over six decades and the disdain towards the content of those currents sometimes grouped together under the controversial label of "paradigm rupture": reception or deconstructivism, for example. (Montes Doncel, 2006: 11).

For a long time, the theme as such found itself orphaned among the different literary disciplines due to the existence of contradictory opinions¹⁶ about what its significance within the field of study (Doležel, 1999: 159). Due to the boost that during the 1960s comparative literature gave thematology (Alvarado, 2009: 12), today it holds a solid position that enables us to talk about it in a multidisciplinary sphere, where it is possible, although with some reticence from some authors, for it to be applied to film. Although some literature scholars expressed their disapproval of merging their theoretical realm with that of the arts, others, such as Raymond Trousson, held different opinions:

An analysis of the interaction between the arts not only eliminates baseless barriers and connects artistic fields that complement each other and explain the one with the other, it also underlines the continuity and complexity of tradition. (Alvarado, 2009: 14).

Claudio Guillén, for his part, believes that the "centre of gravity" must always be literature (Guillén, 1986: 126), unlike what we believe, since we intend to adopt film as the starting point of our analysis. This will not be a comparative literature study based on identity, but we will adopt some of its pillars by using this field to address the subject from a film studies perspective.

If there was a certain reticence towards relating literary subjects to the arts world, there was even more reticence when the intention was to relate it specifically to film. Fernández points out that comparatists themselves are weary of film as one of their objects of study, using double standards to discuss it (Fernández, 1993: 39). Prejudices among comparatists can be understood as being in the same line as the acceptance of the same object of study within their territory. As Ulrich Weisstein declared: "(...) the history of themes and motifs constitutes one of the most debated topics of comparative literature. Even from a historical

¹⁶ Unlike what René Wellek said: "*Stoffgeschichte* is the least literary of all stories", Prague School theorists Jan Mukarövký and Ladislav Vodička, inspired by Boris Tomaševskij, developed a literary theme classification system, assigning a main role to literary history and theory. "Its centrality is derived from the observation of the literary structure being linked to its extraliterary foundations both within the theme and through it. On the one hand, the theme connects literature to language (...) On the other hand, the theme connects literature to life, society and history". (Doležel, 1999: 159). *Stoffgeschichte* was the first expression used to refer to the study of themes or the history of plots. "The word *Stoff* has been translated as raw material, fabric, issue or plot. Naupert points out that the main difference with the theme is that latter encompasses not only the plot but also problems, feelings, ideas and abstract concepts. This author defends the German word, which when translated means raw material, substance, fabric, matter, plot, fairytale and theme". (Alvarado, 2009: 12).

point of view, this comparative research field is so overloaded that it sometimes becomes very difficult to eliminate prejudices, some of which are deeply rooted" (Weisstein, 1975: 265).

Cinema lacks thematical guides at the level of those amassed by comparative literature —such as Elisabeth Frenzel's *Motive der Weltliteratur ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (Frenzel, 1994)—, and the study of its themes also hasn't enjoyed the same importance in the academic world as the prior, and if it has, it has been in an individual and marginal way, isolated from other film studies and without the intention of creating a thematological body of writings. Developing this matter is not this thesis's only object, but developing the theme of personal identity crisis from this perspective is, so that it might be a useful example towards developing thematological film studies.

This study on the theme of identity in contemporary cinema needs, like all thematology treaties, to draw from other interrelated disciplines whose meeting point is, in this case, identity. In this way, through literature, sociology, anthropology and, of course, through film-making itself, we can analyse how identity is seen through cinema in the twenty-first century¹⁷. We use thematology, with literature's permission, to highlight the needed transversality between disciplines that this subject requires in order to grasp different aspects of identity: influences, related themes, social changes and how to approach the issue.

¹⁷ Expression coined by Riccioto Canudo, one of the first film critics and theorist, in his *Manifesto of the Seven Arts*, which he wrote in 1911. (García Fernández y Sánchez González, 2002: 45).

2. Organización del texto

El presente trabajo consta de catorce secciones y cinco traducciones al inglés que se numeran como 1E, 2E, 3E, 10E y 11E, en un claro paralelismo con sus correspondientes en castellano: 1, 2, 3, 10 y 11. El contenido de estos apartados no difiere del original al español, por lo que no daremos cuenta de ellos en este capítulo.

La primera parte consiste en la introducción que acabamos de presentar, donde aparece la motivación principal que impulsó el estudio de este tema, así como una pequeña aproximación al trabajo y su contenido. En esta parte ha establecido un marco temporal para el cine contemporáneo —comprendido desde el año 2000 o el inicio del siglo XXI—, así como se ha reflejado el aumento de las películas que versan sobre la identidad. Igualmente, también se ha realizado, a modo de prolegómeno, un pequeño acercamiento a la tematología, que se desarrollará más adelante en el apartado sobre la metodología utilizada en el trabajo.

A continuación, se expone la organización del texto —el apartado presente— donde se indicará brevemente el contenido general de cada capítulo de la investigación.

En la siguiente sección se abordarán los objetivos, hipótesis, metodología y el corpus documental. En la metodología de estudio no solo se presentará la propuesta para este trabajo en concreto, sino que se repasarán los orígenes y desarrollo de la tematología en la literatura comparada. Se explicará el modelo propuesto por Cristina Naupert, que será el que nos servirá de guía para adaptar el análisis temático a los estudios fílmicos. Terminaremos el apartado con la selección del corpus documental de obras y la justificación del criterio utilizado.

Proseguiremos con “Antecedentes”, donde abordaremos el concepto de identidad e iniciaremos un breve recorrido por la historia del cine para ver cómo se ha acometido la temática de la identidad desde sus exponentes clásicos hasta nuestros días. Esto nos servirá como preámbulo para el desarrollo de los siguientes capítulos, que reflejan cómo se encuentra el tema presente en las películas contemporáneas.

En la sección que viene a continuación nos acercaremos a dos modos tradicionales de abordar la identidad que se mantienen hoy en día en los relatos que tratan este tema, tanto en el cine como en la literatura. Así, examinaremos el tema del doble y de la pérdida de memoria como motivos que incitan la crisis de identidad que sufre el protagonista. Ambas tienen una estrecha relación con la enfermedad y los trastornos. El doble es un tema heredado directamente de la literatura, que lleva al protagonista al límite cuando se le muestra otro individuo, por lo general, exactamente igual que él. Depende de a qué se le dé importancia: como brote esquizofrénico o como tema de carácter principalmente ontológico, se puede dilucidar una interpretación u otra. Al igual sucede con el tema de la pérdida de memoria. Si el director pone más énfasis en la amnesia que en el problema metafísico del individuo la identidad queda difuminada frente a la enfermedad. En este apartado se analizarán, principalmente, las películas *Cisne negro* (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010), *Enemy* (Denis Villeneuve, 2013), *Olídate de mí* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004) o *Un hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyyttä*, Aki Kaurismäki, 2002).

El apartado siguiente abordará el universo de la Pantallósfera y sus implicaciones en la identidad del individuo contemporáneo: el protagonismo del sujeto en la pantalla, su participación, la telerrealidad como ficcionalización de la vida, los perfiles en las redes sociales y los avatares virtuales son algunos de los puntos clave en este capítulo. Los nuevos usos del digital hacen que en el siglo XXI sea prácticamente imposible aislar nuestra propia identidad de la presente al otro lado de la pantalla, con todas las consecuencias que ello conlleva. El incremento de estos *gadgets* ha influido no solo en la forma de ver cine sino también en el discurso del mismo. Así, a través de los sujetos encubiertos tras la interfaz —bajo la forma de avatares o perfiles en las redes sociales—, la identidad se ve confrontada, al igual que el propio reflejo de la pantalla suple al del espejo, en una secuencia temporal diferente, influyendo en la autoconcepción de uno mismo. Estos procesos se ejemplificarán a través de *Synecdoche, New York* (Charlie Kaufman, 2008), *Canino* (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009) y *The Congress* (Ari Folman, 2013).

El siguiente capítulo aborda la presencia de la identidad de un modo indirecto en el cine a través de temáticas relacionadas con la intimidad y la subjetividad del individuo: la relación del Yo con los demás y del Yo consigo mismo. Así, primero se analizará la relación del

sujeto contemporáneo con el Eros —la relación con el Otro— y, a continuación, con el *ennui* —la relación consigo mismo plasmada en el aburrimiento crónico—. Del mismo modo, también se tratará el subtema del autodescubrimiento del personaje a través del viaje. Esto servirá para desgranar cómo la evolución de estos conceptos referentes al plano íntimo e individual de la persona ha influido en la identidad y cómo ha sido plasmado en la gran pantalla. Utilizaremos, entre otras, las películas *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013), *Her* (Spike Jonze, 2013) y *La gran belleza* (*La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013).

En el capítulo que viene a continuación expondremos dos modos de abordar directamente la identidad a través del sumatorio de identidades en el tratamiento cinematográfico de género e hibridación. Ambos presentan novedades en torno a las nuevas representaciones de la identidad. En la referente al género, se plantea la posibilidad de que en el cine relativo al género en el siglo XXI, la importancia recaiga en la propia identidad del sujeto como persona antes que como mujer u hombre. En el caso de la hibridación, es un modo totalmente nuevo de abordar la identidad directamente, y conlleva nuevos enfoques y técnicas para lograr representar la desmembración de la identidad del personaje protagonista como unidad. Las películas abordadas en ambos casos son: *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012), *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011), *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *I'm Not There* (Todd Haynes, 2007) y *Holy Motors* (Leos Carax, 2012).

En el apartado "Discusión sobre los elementos temáticos de la identidad" haremos un compendio de elementos propios de esta temática en el cine contemporáneo desde la perspectiva temática. Así, junto con un mapa de los elementos constitutivos de la identidad a nivel macro y microtextual, surgirán figuras como el personaje sin nombre, la dicotomía realidad-ficción, la pantalla como máscara o el género cero.

En "Conclusiones" se expondrán los resultados —tanto esperados como inesperados— de la investigación; y en la "Coda" me aproximaré a las que me gustaría fueran mis futuras vías de estudio como investigadora.

En la sección siguiente se presentarán las referencias que han servido de corpus teórico en el trabajo, así como posteriormente se citarán las películas utilizadas y nombradas durante la misma.

Finalmente, en el apartado de “Anexos”, incluiremos la entrevista inédita realizada expresamente para esta investigación a Rodrigo Sorogoyen a propósito de la película *Stockholm*, analizada en el trabajo.

2E. Text Structure

The present work is made up of fourteen sections. Apart from that, there are five that are English translations, called: 1E, 2E, 3E, 10E, 11E. But in this part we just address the Spanish ones.

The first is the introduction, where we introduce the main motivation that drove the study of this subject, as well as a small approximation to the paper and its contents. In this part we shall introduce a time frame for contemporary cinema, established in the year 2000 or at the beginning of the twenty-first century, we will also show the increase in films that deal with identity and we shall proceed, as an introduction, to a small critical approach to thematology, which will be further developed later on in the section concerning methodology.

Afterwards, we will proceed to the organization of the text —the current section—, where we shall briefly outline the general content of each chapter of this research.

In the next section we will address the objectives, hypothesis, methodology and literature review. In the methodology we will not only present a proposal for this specific research, but we will go over thematology's origins and its development within comparative literature. We will explain the analysis proposed by Cristina Naupert and this will be the one we will adapt to cinema for any research related to film theme analysis. We will finish the section with a selection of film works and a justification of the applied criteria.

We will proceed with "Precedents", where we will address the concept of identity and go through a brief overview of film history to see how the theme of identity has been approached from classic cinema up to our days. This will serve as a preface for the development of the following chapters. which will expand on how the theme is present in contemporary films.

In the fifth section we will approach two traditional ways of addressing identity which are still used today in stories that tackle this theme, both in films and in literature. This way we will examine the theme of the double and that of memory loss as part of the protagonist's

identity crisis. Both are closely related with sickness and other disorders. The double is a theme directly inherited from literature, which drives the protagonist to his limit when he is shown the other person, who is generally identical to him. It depends on what is granted importance: as a schizophrenic outbreak or as an essentially ontological theme, based on this we can elucidate one interpretation or another. The same happens with the memory loss theme. If the director emphasizes amnesia over the individual's metaphysical problem, identity is hard to distinguish from illness. In this section we will mainly analyse the following films: *Black Swan* (Darren Aronofsky, 2010), *Enemy* (Denis Villeneuve, 2013), *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michel Gondry, 2004) or *Mies vailla menneisyyttä* (Aki Kaurismäki, 2002).

The following section will address the Global Screen's universe and its implications for the contemporary individual's identity: the individual's protagonism on screen, his participation in reality TV as a fictionalization of reality, social network profiles and virtual avatars are some of the key points within this chapter. The new uses of the digital world make it almost impossible in the twenty-first century to isolate our identity from what is shown on the other side of the screen, with all the consequences this implies. The increase in these gadgets has influenced not only how people watch films but also the discourse around them. So, through subjects hidden behind the interface —under the shape of avatars or social network profiles—, identity is confronted, just like a reflection on a screen replaces the mirror's, in a different temporal sequence, influencing in a person's self-perception. These processes will be exemplified through *Synecdoche, New York* (Charlie Kaufman, 2008), *Canino* (Kynodontas, Yorgos Lanthimos, 2009) and *The Congress* (Ari Folman, 2013).

The following chapter addresses the presence of identity in an indirect way in film through themes related to the individual's intimacy and subjectivity: the relationship between the Self and others and the Self with himself. First we will analyse the relationship between contemporary subjects and the Eros —the relationship with the Other— and, afterwards, with the *ennui* —the relationship with oneself expressed through chronic boredom—. Likewise, we will also address the subtheme of the character's self-discovery through a voyage. This will enable us to separate how the evolution of these concepts that refer to a person's intimate and individual sphere has influenced identity and how this has been captured by the silver screen. We will use, among other films,

Stockholm (Rodrigo Sorogoyen, 2013), *Her* (Spike Jonze, 2013) and *The Great Beauty* (*La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013).

In the next section we will explain two ways to directly address identity through the sum of identities in the film approach to gender and hybridization. They both present changes regarding new representations of identity. Regarding gender, there is a possibility that in films related to gender in the twenty-first century, importance falls on the subject's own identity as a person rather than as a man or woman. In the case of hybridization, it is a totally new way to directly approach identity and it implies new points of view and techniques to manage to depict the dismemberment of the main character's identity as a unity. The films approached in both cases are: *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012), *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011), *The Skin I Live In* (Pedro Almodóvar, 2011), *I'm Not There* (Todd Haynes, 2007) and *Holy Motors* (Leos Carax, 2012).

In the "Discussion about identity's thematological elements" we will summarize the elements that characterize the theme in contemporary cinema from a thematological perspective. In this way, with a map of the elements that constitute identity on a macro and micro-textual level, figures like the character without a name, the dichotomy between reality and fiction, the screen as a mask or the zero genre will emerge.

In "Conclusions" we will present the results of the research, both expected and unexpected.

In the following section we will present the references used as the research's theoretical corpus and those films used and mentioned throughout it. Finally, in the "Appendix" we will include, among others, a previously unpublished interview made specifically for this research with Rodrigo Sorogoyen on his film *Stockholm*, analysed in the text.

3. Objetivos, hipótesis, metodología y cuerpo de la investigación

3. 1. Objetivos

Lo que se quiere lograr con este trabajo es reflejar principalmente cómo se aborda la temática de la identidad personal en el cine contemporáneo occidental y su relación con los diversos discursos sociales y culturales. En torno a esto, hemos elaborado un listado de metas que se quiere alcanzar al término de esta tesis:

1. Mostrar el incremento de películas que abordan la identidad de forma directa o indirecta en el cine contemporáneo occidental.
2. Asociar este auge a los discursos sociales y culturales sobre la identidad presentes en el siglo XXI.
3. Aplicar la temalogía comparatista en los estudios sobre el tema en el cine.
4. Comparar cómo se ha abordado la temática de la identidad a lo largo de la historia a través de las distintas subtemáticas aquí presentes en relación con su tratamiento actual en el cine contemporáneo.
5. Extraer de los films analizados una serie de características afines entre las películas que abordan la identidad.
6. Establecer nuevas líneas de implementación de la identidad en el cine específicamente contemporáneas: la relación con las pantallas, la hibridación del personaje, el género cero.
7. Exponer las características clásicas propiamente ligadas a la identidad adaptadas al cine contemporáneo —la máscara, la sombra, el reflejo— y proponer otras nuevas.
8. Presentar un mapa de los recursos y aspectos audiovisuales que refuerzan la temática de la identidad en el cine.

3. 2. Hipótesis

La hipótesis principal de esta tesis es que la identidad personal se ha convertido en uno de los pilares temáticos fundamentales del cine contemporáneo, respondiendo a un discurso social y cultural característico del siglo XXI.

Este tema se llega a mostrar en el cine actual como principal eje del relato, así como también se encuentra presente en otras ocasiones al ser motivo subyacente de una narración que utiliza otra temática como principal. De este modo nos encontramos con distintos modos de abordar la identidad en el cine contemporáneo. El primero consiste en la revisión de narraciones clásicamente relacionadas con la identidad, tanto en la literatura como en cine, que han utilizado la lógica de la enfermedad en su lectura interpretativa inicial: tal caso sucede con el *doppelgänger* y la pérdida de memoria. Aunque ambos muestran nuevos modos de tratamiento del tema en la actualidad —que son los que analizaremos—, no podemos desdeñar su aportación previa al objeto de estudio.

El segundo radica en la introducción gradual de ciertos gestos interactivos y artefactos digitales en la sociedad actual —la utilización de redes sociales, avatares y, en general, las pantallas (Lipovetsky y Serroy, 2009)— que cambian la concepción de uno mismo, la manera de verse y de crearse, modificando así la identidad del individuo contemporáneo y, con ello, su representación audiovisual.

También se encuentra esta temática presente en ciertas películas de un modo indirecto. Estas, la mayoría de índole subjetiva, la utilizan como motivo para mostrar la interioridad de sus personajes en narraciones que abordan las relaciones románticas contemporáneas, el clásico viaje de autodescubrimiento o el aburrimiento crónico actual.

Finalmente, aparecen nuevos modos de presentar al individuo en la pantalla completamente innovadores relacionados con la identidad, como es la hibridación del personaje; así como se reafirman nuevos enfoques en relación al género, donde la importancia del personaje como persona se manifiesta más allá del binarismo hombre/mujer.

Las alteraciones en el modo de abordar la identidad como tema en el cine se encuentran inscritas en la dinámica del siglo XXI, a través de lo que podríamos llamar un proceso de cambios exógenos seguidos de sus correlativos endógenos. Los temas tratados en la gran pantalla se

ven afectados por estas transformaciones sociales e individuales que modifican la narración y producen un aumento de la presencia de las preocupaciones y desasosiegos del individuo. Así, el incremento de la temática de la identidad en el cine no solo ejemplifica los valores de una época, sino que los rescata para futuras revisiones y estudios tanto sociológicos como cinematográficos, poniendo de manifiesto la importancia de la investigación multidisciplinar. Sirve el cine, por tanto, de foco captador del espíritu contemporáneo y como espejo de la misma sociedad en la que se inspira para crear.

Otra de las hipótesis de esta investigación es que la utilización de la tematología en los estudios cinematográficos es una posibilidad útil, factible y necesaria. Por ello, se quiere poner de relieve la posibilidad real de insertarla dentro del ámbito académico, ejemplificando a través de nuestro objeto de estudio: la identidad personal.

También, a modo de suposición secundaria, consideramos que han surgido nuevos tipos de relatos en torno a la identidad, como los referentes a la hibridación del personaje y al género cero —donde el “ser persona” prevalece ante la categoría fija de hombre/mujer—. La investigación de estos nuevos enfoques sobre la identidad nos puede aportar mucha información sobre la valía y existencia de los mismos.

3. 3. Metodología

Para abordar nuestro objeto de estudio necesitamos un enfoque metodológico especializado en el análisis de los temas dentro del séptimo arte. Sin embargo, el corpus teórico cinematográfico no cuenta con una rama que trate, de una manera específica y directa, la investigación pormenorizada de los temas. Su aproximación se ha acometido desde estudios contingentes que lo han examinado como parte relativa a los géneros, la forma o el contenido; lo que nos brinda un corpus bastante exiguo respecto a este aspecto tan importante de la narración. La regulación sobre el estudio de los temas se muestra como una necesidad apremiante frente a los análisis académicamente insuficientes y la confusión con otras investigaciones afines. Por tanto, la implantación de un ámbito de estudio que subsane esta laguna en el análisis cinematográfico es un propósito pertinente y urgente.

Para ello utilizaremos la tematología, una rama de la literatura comparada que se dedica exclusivamente al estudio de los temas, con

objeto de aplicarla al análisis fílmico. Debido a la falta de consenso sobre los distintos conceptos en los que se basa su definición y la dificultad para acotar los escenarios de intervención, la tematología fue el foco de continuas disputas durante buena parte del siglo XX. Mientras un importante sector académico criticó su implantación, otros autores la apoyaron con el objeto de cubrir ese vacío existente.

Hoy podemos decir que, tras un recorrido ciertamente inestable, la tematología es un área más dentro de la literatura comparada, por lo que su aplicación a otras disciplinas se presenta como una opción posible y conveniente. Así, se ha extendido hasta entrar en el campo de los *Cultural Studies* (Sollors, 2002: 219), donde no sorprende encontrarnos con la relación arte/discurso social. De la misma manera, su aplicación al terreno cinematográfico nos sirve para enriquecer la disciplina y paliar esta carencia en torno al estudio de los temas y su análisis.

Sin embargo, dentro de la literatura hay otras aproximaciones al tema que hemos considerado pero finalmente descartado a la hora de aplicarlas a nuestro estudio —como la crítica temática, la narratología o los estudios temáticos—, ya que consideramos la tematología el único ámbito que aborda el tema de una manera directa, exclusiva y específica, no como parte de un estudio mayor sobre un autor o la estructura del relato. Y, por tanto, el pertinente para nuestro trabajo.

3.3.1. La tematología y su delimitación frente a otros enfoques académicos

El eje principal de la tematología, lógicamente, es el tema. Si bien puede ampliarse a otros aspectos para enriquecer el resultado final, el origen y principal interés es la observación de los temas. Al existir otros enfoques que también tratan el mismo objeto, debemos establecer una comparación con ellos para dilucidar por qué es la tematología la mejor aproximación que podemos hacer al mismo.

Primero, necesitamos desligarla de la crítica temática, que se enfoca en el estudio de la obra de un autor concreto para desgranar sus temas y discursos recurrentes. La tematología, a diferencia de esta, es relacional: necesita comparar la situación de un tema en distintos autores y lugares geográficos, por lo que la visión única de un determinado autor queda obsoleta en su estudio. Justamente sobre este aspecto se notan inevitablemente sus orígenes comparatistas —la

literatura comparada analiza las obras escritas en lenguas y lugares geográficos distintos para hallar los nexos comunes—, al contrario de la crítica temática, cuyo origen remite a la literatura general. Aun así, la tematología puede utilizar los trabajos de crítica temática bajo un sistema de interrelación para crear la visión sobre el tema escogido a un nivel mucho más amplio y general. Por tanto, ambas disciplinas difieren en el modo de abordar la investigación y su pertenencia en cuanto a los distintos ámbitos de la literatura en los que se encuentran.

Otra de las ramas con las que se ha relacionado la tematología es la narratología. Aunque podrían llevar una relación simbiótica en la que se enriquecieran mutuamente, ambas han optado por darse la espalda deliberadamente (Pavel, 1993: 123). Naupert pone en énfasis la carente relación —salvo en el caso de alguna excepción¹— de las que debieran ser aliadas naturales desde sus mismos orígenes. La autora establece que el árbol genealógico de los estudios temáticos narratológicos remite, en último lugar, a la *Poética* de Aristóteles. Lo relaciona así con los formalismos rusos², debido a la correlación entre los pilares de su establecimiento y el pensamiento aristotélico. Destaca, a su vez, dos grandes figuras: Tomachevski y Propp. Sin embargo, la tematología cuenta con raíces totalmente distintas. Como veremos más adelante, los orígenes de esta remiten en última instancia al *Stoffgeschichte*³ y, por tanto, al folclore comparado.

En cuanto al contenido, la narratología aborda, también, el estudio de los temas. Tomachevski lo desarrolla de la siguiente manera:

En la obra literaria, las distintas frases, al asociarse según su significado, dan como resultado una construcción que se mantiene por la comunidad del contenido o del tema. El tema —aquello de lo cual se habla— está constituido por la unidad de significados de los diversos elementos de la obra. Puede hablarse del tema de toda la obra, o de temas de las distintas partes. [...] Para que una construcción verbal constituya una obra unitaria, debe tener un tema unificador que se concrete en el desarrollo de toda la obra (Tomachevski, 1982: 179).

¹ Como la de Konstantinovic, que pone de manifiesto esta ausencia de teoría al respecto y reclama la utilización de la narratología en los estudios tematológicos (Konstantinovic, 1988).

² Para lo que cita a Garrido Domínguez (1991).

³ La *Stoffgeschichte* es la historia de los materiales o materias primas que integran el acervo folclórico común, y es origen de la tematología, por lo que hablaremos de ella en el epígrafe siguiente, donde se aborda la evolución de la tematología.

Este enfoque es interpretado por Naupert como una aproximación que hace Tomachevski, sin saberlo, a los planteamientos tematólogicos heredados de la *Geistesgeschichte*⁴, ya que expone que el autor puede tratar temas universales o actuales/efímeros en el tiempo. Al integrar esos temas en un material concreto, emotivo, Naupert interpreta “tema” como “problema o sentimiento”, un planteamiento no relacionado anteriormente con la tematología que ella por primera vez pone en relación. En la misma línea, también señala otro aspecto puramente tematólogico: la interrelación entre los “temas generales” y las circunstancias propias de cada época.

Sin embargo, ambas disciplinas cuentan con diferencias llamativas a la hora de abordar sus análisis. Mientras la narratología se utiliza generalmente para analizar formalmente el contenido y, desde esa perspectiva —de la forma al tema— aborda el sentido de la obra, la tematología estima al tema como eje fundamental de un escrito, en la cual la forma influye pero no estructura su finalidad —pretende captar la inmanencia de un tema en un momento concreto por medio de un estudio geográficamente transversal—. Sin embargo, la narratología, que posee un método bastante arraigado de análisis, carece de un territorio que le permita completar el estudio de un tema particular en toda su extensión. Esta es tan solo una parte del ámbito narratológico —cuyo principal objetivo es el análisis de la estructura de un relato—, mientras que para la tematología constituye su pilar fundamental; para ello practica la observación directa de distintas obras y se inscribe en una perspectiva *multimodality* que la aproxima a los *Cultural Studies* (García Sahagún, 2015: 196).

Por tanto, si hablamos de los temas, el estudio tematólogico es más completo que el narratológico, mientras que la narratología cuenta con un desarrollo metodológico mucho más evolucionado y, en cuanto a nuestro ámbito se refiere, bastante más desarrollado en el terreno cinematográfico. Pero este gesto lo que nos muestra es la necesidad de establecer un estudio específico del tema en el cine, que ha sido abordado hasta ahora como un territorio contingente a un análisis considerado de mayor envergadura. Sin embargo, gracias a una propuesta metodológica pertinente como la presentada por Naupert, podemos posicionar a la tematología en el lugar que se merece.

⁴ La *Geistesgeschichte* es la “historia del espíritu”, que desarrollaremos más adelante, en el apartado donde se trata la evolución de la tematología desde sus orígenes.

También debemos destacar la diferencia entre los “estudios temáticos” —como los referidos a la temática estructural de Doležel (Doležel, 2009)— y la “tematología”:

Los primeros, desarrollando el modelo narratológico, se vuelcan en el análisis estructural del contenido, mientras que la tematología privilegia de hecho el estudio de la recurrencia de diversos personajes y tipos. (...) el desencuentro parece surgir en ese punto: El estructuralismo de los años sesenta presta relativamente poca atención a los caracteres de ficción en cuanto entes autónomos al subordinarlos en su función de agentes (o pacientes) y “voces” a la acción y al discurso narrativo. Solo en la segunda etapa del estructuralismo francés —sobre todo debido a la labor de Barthes y Bremond— se intenta corregir parcialmente este desequilibrio (Naupert, 2001: 75).

Naupert considera que la tematología “tiende, en cambio, a analizar un personaje siempre como entidad autosuficiente y autónoma, ya que sólo así puede ser portador de valores culturales compartidos” (Naupert, 2001: 76). Esto refleja que la mayoría de estudios tematológicos se focalizan en los personajes o tipos aunque, como veremos en la misma clasificación de la autora, el estudio temático no tiene que recaer exclusivamente sobre ellos.

3.3.2. Evolución de la tematología en la literatura

Cristina Naupert⁵, en su libro *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica* (Naupert, 2001: 13-47), establece como precedente directo a la tematología el folclore comparado en la época romántica. Según la autora, pensadores de la talla de Herder y Vico estimaron como unidades orgánicas la lengua, la literatura y el espíritu de los pueblos, iniciando, gracias a la simpatía que profesaban hacia la poesía popular, una nueva dirección para lo que eran todavía estas investigaciones (proto)científicas, que tenían por objeto descubrir la raíz común y relaciones de parentesco entre los pueblos indoeuropeos y, por tanto, de sus lenguas, canciones y mitos. Esto supuso la plataforma hacia nuevos ámbitos académicos: el *Volkskunde* —estudio de las diversas tradiciones populares— y el *Stoffgeschichte* —historia de los materiales o materias primas que integran el acervo folclórico común— (Naupert: 2001: 13-47). La tematología, pues, se conformó en base a la

⁵ Naupert se basa para esta fundamentación en los escritos de Baldensperger y Frenzel (Baldensperger, 1921: 61 y Frenzel, 1966: 139-140)

evolución de la *Stoffgeschichte*; sin embargo, otros factores influyeron en su evolución: este es el caso de su vinculación con la *Geistesgeschichte* —la historia del espíritu—.

Esta rama de la literatura avanzó de manera poco uniforme a través del siglo XX. Durante las tres primeras décadas del siglo y hasta que Paul Van Tieghem⁶ la incluyó en su manual de literatura comparada (Van Tieghem, 1931), fue ignorada dentro de los estudios comparatistas y su avance se encontró anquilosado entre continuos vaivenes y pequeños auges en lugares geográficamente distantes. Se sucedieron así distintas propuestas para otorgarle una estructura académica a este reciente enfoque. Marius-François Guyard propuso, casi dos décadas después del libro de Van Tieghem, una serie de objetos de estudio para la tematología: tipos folclóricos, situaciones, tipos generales, tipos legendarios, personajes históricos y mitos literarios (Guyard, 1941). En el mismo camino, Elisabeth Frenzel publicó el primero de sus diccionario de temas y motivos, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (Frenzel, 1962), que impulsó considerablemente el asentamiento de la tematología dentro del comparatismo:

Las visiones de conjunto recopiladas en los volúmenes *Stoffe der Weltliteratur* y *Motive der Weltliteratur*, a su vez, pusieron en marcha reflexiones metodológicas sobre cómo las herramientas de las que dispone esta rama de la investigación podrían conducir a la fijación de un objetivo poetológico moderno, más allá del simple registro de parentescos y dependencias mutuas habitual hasta entonces (Frenzel, 2003).

También aparecieron nuevas clasificaciones. Las publicaciones de Simon Jeune supusieron un importante impulso en la escuela francesa tras el fomento de la tematología en la escuela alemana. Jeune propuso la distinción entre dos subcampos tematológicos:

1. Los estudios que tienen por objeto un personaje: tipos legendarios (míticos) e históricos; tipos sociales y profesionales.
2. Los estudios dedicados a un objeto abstracto: temas o *sujets* (campo inmenso e ilimitado, que ofrece la distinción entre elementos naturales y espirituales —los grandes sentimientos universales—) (Jeune, 1968 y más adelante en Naupert, 2001: 23).

⁶ Van Tieghem consideró que la tematología podría dividirse en: temas, tipos, leyendas, ideas y sentimientos (Seigneuret, 1988: XVIII).

El mapa europeo, poco a poco, se fue poblando de focos donde esta práctica comenzó a asentarse. Sin embargo, al otro lado del Atlántico la posición era más bien contraria. En la teoría literaria americana imperaba el *New Criticism*, que impedía su desarrollo y cuyos miembros se convertirían en una parte importante de su oposición (García Sahagún, 2015: 192).

Los estudios sobre la tematología se sucedieron con cada vez más regularidad e intensidad en Europa; ahondando, incluso, en el propio término:

Hacia finales de los años setenta tuvieron lugar en Alemania unas iniciativas interesantes. En su primera sesión de 1978, la Comisión para la investigación de temas y motivos literarios de la Academia de las Ciencias de Gotinga trató de alcanzar un acuerdo sobre la nomenclatura básica para su trabajo. Casi al mismo tiempo aparecieron cuatro obras fundamentales sobre los métodos y el estado de la investigación en el campo de la teoría de la literatura y, en especial, de la comparada, y Ulrich Weisstein completó su introducción publicada en 1968 con un informe sobre el periodo entre 1968 y 1977. En estos cuatro compendios, el ámbito de estudio aparece una vez bajo el título "Elemente und Aspekte des Gehalts (Thematologie)", otra como "Stoffe und Motive", o en las obras de Manfred Beller, quien llegó a presentar este campo de la investigación en dos manuales, por un lado como "Stoff-, Motiv- und Themengeschichte" y por otro como "Thematologie"; también el estudio realizado por Weisstein llevaba por título "Thematologie (Stoff- und Motivgeschichte)". A raíz de estas publicaciones se impone la designación de uso más fácil: "Thematologie". Para Beller era evidente que no se podía reemplazar "Stoff" por "Thema", pero que "Thema" englobaba el concepto "Stoff" cuando se entendía el primero en sentido amplio (Frenzel, 2003: 30-31).

Esto nos lleva al inevitable conflicto entre *Stoff*, tema y motivo, cuya falta de consenso nos redirige, incluso a día de hoy, a una de las principales críticas de la tematología. Sin meternos en discusiones acerca del acierto o pertinencia de las distintas definiciones dadas por cada autor, y debido a que nos basaremos en la propuesta metodológica tematológica expuesta por Cristina Naupert, aceptaremos como válidas las premisas aprobadas por la autora en torno a estos términos. Sobre el concepto de *Stoff*, aborda su desarrollo de la siguiente manera:

Parece que el término *Stoff*, a pesar de su antigüedad, está siendo reemplazado por la noción "tema", más corriente y mejor

aceptada a nivel internacional. Con todo, *Stoff* en sí era más preciso que el término polisémico tema, y su delimitación como fábula o materia narrable —con una ordenación abstracta, descifrada *a posteriori* partiendo del orden efectivo de los acontecimientos tal y como los presenta la trama narrativa— era bastante adecuada si consideramos la práctica comparatista efectiva (Naupert, 2001: 87).

En lo que respecta al tema, la delimitación del concepto es confusa. Se encuentra determinada por su interrelación con el motivo: “La resolución más adecuada de la dicotomía tema-motivo es, a nuestro entender, la oposición dialéctica entre lo particular (tema) y lo general (motivo)” (Naupert, 2001: 87; basándose en Trousson, 1965). Para Naupert es un “hiperónimo indiferenciado para designar el conjunto de objetos de estudio de la tematología, con lo cual, además, se establece una relación adecuada con la denominación de la subdisciplina (...)” (Naupert, 2001: 97). A su vez, considera que: “se desdobra básicamente en dos estratos de significado: uno, contenido en la equiparación de tema con fábula preestablecida (tema=*Stoff*); otro, más general y abstracto, donde tema abarca ideas, sentimientos, problemas y conceptos de un alcance muy difuso (Naupert, 2001: 123).

Con “motivo” Naupert se refiere a las “constelaciones y situaciones que están profundamente enraizadas en la naturaleza humana, formando lo que podríamos denominar las constantes antropológicas” (Naupert, 2001: 105). Pero también defiende la existencia de “motivos pequeños” o “motivos II”:

Para “motivo” no basta con postular un desdoblamiento, hay que considerar por lo menos una tripartición de significado. Entendido en abstracto, motivo alude a constelaciones y situaciones básicas, extrapolables a la existencia humana en general. Aparte de esta vertiente “universal” y “supratextual” entran en juego dos concepciones de “motivo” que lo restringen a un nivel textual inferior: la primera lo entiende como constituyente de relatos y la segunda como componente del texto lírico (Naupert, 2001: 105).

Por tanto, basándonos en las propuestas de Naupert, asumiremos finalmente que “tema” alude a una mayor abstracción que la de *Stoff*, pero menor que la de “motivo”.

3.3.3. Metodología del análisis temático en la literatura

Aunque hemos tratado otras clasificaciones temáticas como la de Simon Jeune, nos parece la más acertada y completa, quizá por la cercanía en el tiempo y porque su extenso estudio sobre el tema le ha otorgado una visión condensada de los análisis sobre este objeto, el presentado por Cristina Naupert. Del mismo modo, creemos que esta metodología puede aplicarse al cine de una manera idónea y adecuada, con tan solo unas pequeñas modificaciones que propondremos más adelante. Esta debe, sobre todo, servirnos de guía en el análisis de los temas.

El procedimiento es el siguiente. Primero debemos escoger un tema. Esta labor no es simple, ya que, como explica Guillén, las posibilidades de tematización son prácticamente infinitas en literatura (Guillén, 1985: 249). A su vez, se debe acotar el espacio temporal para situarnos en el mismo intervalo de estudio y no llevar a error en lo relacionado con las fechas utilizadas. A continuación deberemos elegir obras canónicas. Naupert sugiere que, en esta tarea, el tema en la narración tiene que funcionar en un plano macrotextual, es decir, tiene que ser “un dispositivo capaz de mover y de condicionar todo el desarrollo del relato” (Naupert, 2001: 186). Complementariamente a este consejo de la autora, nosotros defendemos también la existencia de temas que se abordan indirectamente, manteniéndose en un segundo plano, pero de una importancia considerable en el desarrollo de la trama y, en concreto, del personaje. Tras analizar el contexto histórico-literario, procederíamos al estudio macrotextual y microtextual de sus elementos, lo que finalmente nos llevaría a examinar las unidades menores de comparación.

Pero antes de adentrarnos en el análisis *per se*, debemos exponer una serie de seis fundamentos básicos sobre los que Naupert sostiene esta metodología. El primero es el “Längsschnitt”, también denominado corte longitudinal o estudio diacrónico, que trata la evolución de ciertos componentes temáticos desde sus orígenes. Este pilar justifica los cambios de ideas en el pensamiento humano en distintos periodos y épocas. El segundo es el “Querschnitt”, corte transversal o estudio sincrónico, que traza a la visión transversal de un tema en una época concreta, permitiendo el mayor número de reformulaciones del mismo. Podemos decir, por tanto, que refleja los pensamientos relevantes de cada época. El tercer fundamento es la “Universalidad Temática” o corte transversal sin limitaciones temporales ni espaciales. Este da

validez universal a un tema más allá del tiempo y espacio de una época histórica concreta. Se utiliza para acercarse a espacios culturales radicalmente distantes, tanto geográfica como espiritual-ideológicamente. El cuarto fundamento se compone por las "Afinidades Nacionales", que remiten a las comparaciones entre obras de distintos países, excepción de que se justifique la relevancia nacional exclusiva del tema. Siguiendo con este enfoque, la autora también destaca las "Afinidades Personales", de orientación biográfica. Estas permiten crear nexos o correlaciones con otros escritores para comprobar si existen elementos literarios comunes y, a la vez, son la base por medio de la que se crea una constitución antropológica de la sensibilidad de los poetas como hombres. Por último Naupert destaca las "Afinidades de Género", que confirman la existencia de cierta consonancia entre temas y géneros literarios (García Sahagún, 2015: 198-199).

Si volvemos al análisis, tenemos que adentrarnos en los elementos temáticos intra o microtextuales y los supra o macrotextuales para proceder con su estudio. Las categorías no se encuentran cerradas ni son fijas, por lo que debemos aceptar la fusión y transvase en todas ellas. Naupert establece, así, la siguiente clasificación de estos elementos:

Elementos temáticos intra o microtextuales

Elementos temáticos humanos (personajes y tipos)

Personajes individualizados con nombre propio

Personajes mitológicos

Personajes de la tradición bíblica

Personajes legendarios

Personajes literarios

Personajes históricos

Tipos generales (representantes tipificados de una colectividad humana)

Tipos nacionales

Tipos étnicos-raciales

Tipos profesionales

Tipos sociales

Tipos morales

Elementos temáticos no humanos

El tiempo (físico, biológico y cronológico)

El espacio

Espacios individualizados con nombre propio

Espacios generales (tipificados)

Elementos de la naturaleza física (animados o inanimados)

Elementos textuales supra o macrotextuales

Esquemas abstractos de pensamiento

Ideas y problemas filosóficos

Conceptos ideológicos

Otros conceptos existenciales (religiosos, etc)

Motivos (situaciones y constelaciones recurrentes)

Estos elementos nos ayudan a comparar diferentes aspectos dentro de distintas obras que se encuentren dentro del marco temporal y del corpus seleccionado de nuestra investigación. Aunque es en los elementos intratextuales donde desembocan la mayoría de los estudios temáticos (Bajtín, 1975: 126), los elementos supratextuales cobran su especial importancia en torno a las ideas o conceptos más abstractos contenidos en el texto y, por tanto, se relacionan con el discurso implícito en la obra. Además, en ellos se inscriben las constelaciones recurrentes, es decir, los motivos: aquellas constantes antropológicas más amplias que el propio tema que debemos comparar y equiparar en cada texto (García Sahagún, 2015: 200).

3.3.4. La aplicación temática a otras disciplinas: el cine

En el campo de la literatura, existen ejemplos de distintos estudios temáticos como el de Dédéyan sobre el mito de Fausto (Dédéyan, 1959) o el de Trousson y Prometeo en la literatura europea (Trousson, 1964). Sin embargo, la adaptación de este enfoque al cine es prácticamente inexistente. Lo más cercano que encontramos es el estudio mixto —literario y cinematográfico— de Montes Doncel sobre el aristócrata en decadencia⁷ (Montes Doncel, 2006).

Sin embargo, la aplicación de la temática comparatista a otras disciplinas no se ha visto siempre con benevolencia. Claudio Guillén expresó su desacuerdo a desplazar el núcleo de importancia de la literatura a otros campos:

⁷ La autora maneja tanto libros como películas para realizar un estudio temático del tema de la decadencia de la aristocracia.

En algunos casos pienso que sí, sin que haya por lo tanto cambio de jurisdicción, ni que ello suponga un espacio real o teórico distinto, equilibradamente interartístico. El centro de gravedad sigue siendo la literatura. Y entonces no hacen falta clases ni excursos suplementarios. Aludo a todo fundamento, o inspiración, u origen, pictórico o musical, de una obra de pura literatura. Aludo al estudio de fuentes, asiduamente practicado en este terreno, al de temas, y hasta al de formas (Guillén, 1986: 126).

Existe, en concreto, cierto recelo a la expansión hacia el mundo cinematográfico de ciertas prácticas literarias:

Este camino no está exento de dificultades desde el momento en que los propios comparatistas de la literatura no admiten de buen grado al cine como uno de sus objetos de estudio; algo que se comprueba en el doble rasero con el que es tratado, porque si, por una parte, se lo excluye de las definiciones del objeto de la disciplina o se lo confina en territorios nebulosos como el de "influjo recíproco de las artes", por la otra, se asume que algún papel puede cumplir en el establecimiento del concepto de "literariedad" cuando se celebran congresos que tienen como tema el de las relaciones del cine con la literatura, como el de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (Innsbruck, 1979), o el de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (Madrid, 1990) (Fernández, 2003: 39).

Esta visión nos parece extremadamente simplista, ya que consideramos que las sinergias producidas entre disciplinas son extremadamente enriquecedoras, y mucho más dentro de estudios transversales. La aplicación de mecanismos efectivos de un campo a otro conlleva un adelanto en la investigación de cualquier corpus académico, y mucho más cuando se carece de un aspecto concreto que el otro sí posee. Por tanto, nos parece pertinente la aplicación de la temalogía comparatista al cine, ya que se refieren al mismo objeto: a los temas; tratados por ambos y separados por el mero inconveniente del lenguaje: el cinematográfico y el literario.

Lo que haremos a continuación es aplicar la metodología temológica expuesta por Cristina Naupert en su libro *La temología Comparatista. Entre teoría y práctica* al estudio cinematográfico; no solo para utilizarlo en esta tesis doctoral, sino para plantear su futura implantación en el análisis de los temas cinematográficos.

3.3.5. La metodología tematólogica aplicada al cine

En la adaptación de la tematólogía comparatista al cine debemos tener en cuenta las singularidades propias del lenguaje audiovisual frente al literario, como son el sonido y la imagen. En este epígrafe expondremos cómo se puede aplicar la tematólogía a los estudios fílmicos utilizando nuestro objeto de estudio, la crisis de identidad, como punto central de la investigación.

En primer lugar, debemos proceder a la elección del tema:

Al igual que en el caso de la literatura, el abanico de posibilidades vuelve a ser inmenso. Desde nuestro punto de vista, este dilema debe ser resuelto en relación a un proceso de observación. En el momento de escoger un tema hay que justificar esta acción por medio de ciertas observaciones objetivas, tales como el aumento o disminución de películas sobre la misma materia, el surgimiento de nuevos temas o el cambio de enfoque del medio analógico al digital. Esto no quiere decir que no se pueda elaborar un estudio tematólogico de un tema *per se*, pero para justificar la acotación temporal siempre es más adecuado hacerlo de este modo y ligarlo más fácilmente a su contexto histórico, artístico y social (García Sahagún, 2015: 201).

En nuestro caso, y dada la situación que tomamos como punto de partida —el aumento de la realización de películas que abordan la identidad en la actualidad—, proponemos el estudio de la crisis de identidad personal como tema. Una vez establecido y seleccionado, debemos proceder a la acotación del marco temporal. Asumiremos el periodo actual como cine contemporáneo, estableciendo los parámetros de la investigación a partir del siglo XXI, es decir, del año 2000.

A continuación debemos seleccionar el *corpus* de obras canónicas. Debido a que la aparición del cine contemporáneo —hace apenas unos años— impide que el tiempo haya estipulado qué película pasará a los anales de la historia del cine, debemos guiarnos por los palmarés de distintos Festivales, premios de las Academias y otros films que hayan cobrado un especial interés respecto al tema tratado, tanto

directa como indirectamente; presentes tanto en grandes producciones como en las etiquetadas bajo la marca “cine de autor”⁸.

El siguiente paso es el análisis de los elementos macro y microtextuales de las películas. Aquí haremos un alto para incluir ciertas modificaciones relativas al lenguaje audiovisual necesarias y ausentes, claro está, dentro del esquema enfocado a la literatura propuesto por Naupert.

Dentro de los elementos microtextuales temáticos humanos, en la primera sección, la referida a los personajes individualizados con nombre propio, tendremos que incluir al cinematográfico, ya que el cine también se permite utilizar referencias propias a través del uso metacinematográfico de su lenguaje. Así, esta modificación igualmente podría incluirse en los análisis tematológicos literarios, ya que también las novelas y otros ejercicios de ficción remiten al cine.

En segundo lugar, dentro de los elementos microtextuales no humanos, hay que incluir, en el apartado “tiempo”, el sonido —tanto diegético como extradiegético—, ya que se suspende en el tiempo quedando ambos inevitablemente ligados:

La música se actualiza, se realiza en la duración. En la medida que la percepción de un discurso audiovisual implica que, con la ayuda de la memoria inmediata, lo que se va a oír (futuro) está ligado a lo que acaba de ser oído (pasado) la música, como el lenguaje, pone en juego la relación del hombre con el tiempo. Si esto planteado así es algo que parece sencillo y evidente, la verdad es que desde hace siglos sabemos lo compleja que es esta relación y que la duración es una realidad difícil de aprehender (Maneveau, 1993: 30).

Del mismo modo, dentro de la sección “espacio” habría que incluir las características propias de los planos —ángulos, movimiento de cámara...—, que acompañan y refuerzan a la temática otorgando información importante a la hora de analizarla.

A todo este repertorio de elementos, junto con el relativo a los elementos temáticos macrotextuales, debemos añadir un matiz sobre la motivación los hace aparecer en pantalla, sobre todo en ciertos casos donde es más bien llamativa. Por tanto, en este

⁸ En la siguiente sección, “Corpus documental de obras”, se aborda el proceso de selección más minuciosamente y se especifica cómo llegar a la selección final de obras bajo criterio del investigador.

análisis deberemos tener en cuenta los cuatro tipos de motivaciones que Bordwell, Staigner y Thompson expusieron en *El cine clásico de Hollywood* (Bordwell, Staigner y Thompson, 1997) y que desarrollaremos brevemente a continuación. La primera motivación es la compositiva. Esta aparece cuando el relato necesita ciertos elementos, como unos factores causales clásicos, para justificar la acción que vemos en la pantalla. Otra es la realista, que se encarga de aportar verosimilitud al relato para justificar los elementos narrativos. La siguiente es la motivación intertextual, que es la que existe cuando ciertas convenciones justifican un tipo determinado de obras. Un subtipo sería la genérica, que es la presente cuando damos por hecho ciertos factores presentes en la pantalla simplemente por el género al que pertenece. La última, la motivación artística, remite a razones estéticas, como puede ser un movimiento de cámara o un cambio de registro debido a la originalidad de un autor.

Por tanto, el esquema de los elementos temáticos intra o microtextuales y supra o macrotextuales se conformaría de la siguiente manera:

Elementos temáticos intra o microtextuales

Elementos temáticos humanos (personajes y tipos)

Personajes individualizados con nombre propio

Personajes mitológicos

Personajes de la tradición bíblica

Personajes legendarios

Personajes literarios

Personajes históricos

Personajes cinematográficos

Tipos generales (representantes tipificados de una colectividad humana)

Tipos nacionales

Tipos étnicos-raciales

Tipos profesionales

Tipos sociales

Tipos morales

Elementos temáticos no humanos:

El tiempo (físico, biológico y cronológico)

El sonido (diegético y extradiegético)

El espacio

Espacios individualizados con nombre propio

Espacios generales (tipificados)

Elementos de la naturaleza física (animados o inanimados)

Los planos (angulación, posición y movimientos de cámara)

Elementos textuales supra o macrotextuales

Esquemas abstractos de pensamiento

Ideas y problemas filosóficos

Conceptos ideológicos

Otros conceptos existenciales (religiosos, etc.)

Motivos (situaciones y constelaciones recurrentes)

Motivación compositiva, realista, intertextual y artística.

Esta propuesta metodológica sirve como base para cualquier estudio sobre el tema dentro del marco cinematográfico. Sin embargo, el análisis punto por punto debe interpretarse tan solo como una guía que permita detenernos en las zonas más pertinentes relativas al tema seleccionado en cada film, y no como un listado completo y sin criterio alguno que registre estos elementos en cada una de las películas seleccionadas. Debido a la distinta naturaleza de cada largometraje, será más coherente pararnos a analizar unos aspectos concretos del mismo, a riesgo de no responder, una por una, cada una de las secciones de la guía.

El examen temático no solo se realiza como solución a la metodología de esta investigación, sino con ánimo de implementarlo en los estudios académicos que remiten a los temas en el cine: como un método que suple una carencia en el corpus teórico y ofrece una visión útil, *multimodality* y completa de cualquier estudio temático en el audiovisual.

3.4. Criterio y selección del corpus audiovisual

El desarrollo de este trabajo conllevó intensas y fructíferas jornadas de visionados de películas de distintos orígenes, formatos y naturalezas. El proceso de acotar, quizá el más difícil por lo amplio del contenido a tratar, comenzó por la decisión de abordar tan solo el cine occidental, ya que los discursos sobre la identidad más allá de Occidente cambian

completamente en su esencia. La problemática de la identidad se conforma como un tema vigente y en auge en Europa y América del Norte, seguramente debido al impacto del consumo y la proliferación de las pantallas en el discurso cultural de estas sociedades, lejos de otras concepciones más espirituales inscritas en otras regiones globales, aun igualmente desarrolladas.

Si continuamos con el proceso de acotación, diremos que el trabajo se delimitó a largometrajes de ficción, desechando los cortometrajes —aunque sí se cita a alguno en el desarrollo de la tesis— y los documentales. Sobre la selección de títulos cinematográficos relativos al tema, algunos eran imprescindibles dada su implicación en la temática, mientras que otros fueron escogidos en torno al discurso social que queríamos presentar. Estas películas, la mayoría con repercusión en festivales internacionales y academias de cine de distintos países, podrían verse catalogadas comúnmente bajo la etiqueta de cine de autor —si es que hoy en día se puede seguir llamando así a un tipo de cine—.

Aunque esta temática se desarrolla en todos los sectores y géneros⁹, sí es cierto que una gran mayoría de las seleccionadas, seguramente por la índole personal de la cuestión, se encuentran dirigidas por creadores que también han escrito o participado en la concepción del guion y/o en la misma producción. De la misma manera, dentro de los títulos seleccionados, hay un número algo mayor de producciones estadounidenses —que no de directores—. Esto se encuentra justificado proporcionalmente debido al número de largometrajes estrenados anualmente, donde EEUU destaca por su profusión y variedad tanto en la realización de cine independiente como de grandes superproducciones. Por tanto, esta selección de films es una muestra representativa de un conjunto mayor, enfocada a dar voz a un discurso social y cultural a través de elementos distintivos del medio audiovisual presentes en el cine contemporáneo.

Una vez aplicadas las acotaciones pertinentes, debemos indicar el criterio final utilizado para proceder a la selección. Como Vicente Sisto

⁹ Así, nos encontramos con ejemplos en el cine de acción *blockbuster* *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990), *Face/Off* (John Woo, 1997) o la serie de películas protagonizadas por un desmemoriado Jason Bourne —*The Bourne Identity* (Doug Liman, 2002), *The Bourne Supremacy* (Paul Greengrass, 2004), *The Bourne Ultimatum* (Paul Greengrass, 2007) y *The Bourne Legacy* (Tony Gilroy, 2012)—.

indica, la investigación cualitativa¹⁰ se ha desplazado hacia un lugar donde el diálogo entre investigador e investigado se suceda; en una aventura participativa¹¹ (Sisto: 2008). El énfasis puesto por el autor en el papel del investigador otorga la suficiente libertad de actuación en cuanto a criterio propio se refiere. Asegura que:

(...) el investigador conoce la realidad con sus propios esquemas y construcciones; para que la realidad a la cual se enfrenta no sea simplemente asimilada por estos esquemas, el investigador tiene que ponerse en juego personalmente en la interacción con el otro. Es a partir de una interacción viva y comprometida en que el investigador pone en juego sus esquemas cognitivos, dejándose interpenetrar por el otro (Sisto, 2008: 126).

En el mismo esquema de la comprensión entre el objeto de estudio y el investigador se desarrolla un diálogo más que una mera recolección de datos. Sus ideas son valoradas en tanto que se da importancia a su propio punto de vista, incluso dentro de su propia experiencia: "No supone deslastrarse de lo que en nosotros no nos permita la comprensión correcta del texto, como pretendían las ciencias del espíritu, sino al contrario, permitir nuestro acercamiento desde la conciencia de nuestros prejuicios y de nuestra propia historicidad" (Sisto, 2008: 121). Gadamer no ve esto como un rechazo a la universalidad, sino como su propia reivindicación¹² (Gadamer, 1975).

Por tanto, el criterio propio a la hora de seleccionar las obras documentales cinematográficas para su análisis cuenta con una influencia irrefutable de la experiencia y valoración de la investigadora, escogidos a través de la propia observación como sujeto investigador contemporáneo en un terreno de confluencia entre el tema escogido y

¹⁰ Flick asegura que la investigación cualitativa ha expandido su dominio en la actualidad debido a los procesos de transformación de la sociedad contemporánea, que se están concretando en procesos más subjetivos y simbólicos. Según Flick, la individualización, la disolución de los patrones biográficos sujetos a estructuras sociales rígidas y otros fenómenos han provocado una pluralización de los mundos vitales que requiere de una nueva sensibilidad para el estudio empírico de lo social (Flick, 2002).

¹¹ Gadamer llama a los resultados de la construcción de la investigación "verdad participativa" (Gadamer, 1975), que no es una verdad en sí independiente sino el producto de un diálogo y la coconstrucción en la investigación (Gadamer, 1975; Denzin y Lincoln, 2003; y Lincoln y Guba, 2003).

¹² Gadamer justifica esto exponiendo que la comprensión y el acuerdo no significan primaria y originariamente un comportamiento con los textos formados metodológicamente, sino que son la forma efectiva de la realización de la vida social, que en una última formalización es una comunidad de diálogo (Gadamer, 1975; Sisto, 2008: 121).

las obras cinematográficas. Bajo los criterios de validez estándares expuestos por Sisto: credibilidad (Guba y Lincoln en Pla, 1999), transferibilidad (Guba y Lincoln en Pla, 1999) —se refiere al grado de aplicación de los resultados en otros contextos— y de coherencia (Potter y Weatherell, 1987) —criterio propio del análisis de discurso—, se puede desarrollar una selección adecuada y efectiva, que es, básicamente, lo que hemos querido ofrecer con la nuestra.

A continuación se muestra una lista con las principales películas que hemos escogido para nuestra investigación:

Cisne negro (*Black Swan*, Darren Aronofsky, 2010).

Enemy (Denis Villeneuve, 2014).

Eternal Sunshine of the Spotless Mind (Michel Gondry, 2004).

Un hombre sin pasado (*Mies vailla menneisyttä*, Aki Kaurismäki, 2002).

Synecdoche, New York (Charlie Kaufman, 2008).

The Congress (Ari Folman, 2013).

Canino (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009).

Her (Spike Jonze, 2013).

Stockholm (Rodrigo Sorogoyen, 2013).

Mulholland Drive (David Lynch, 2001).

La gran belleza (*La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013).

Tomboy (Céline Sciamma, 2011).

Laurence, Anyways (Xavier Dolan, 2012).

La piel que habito (Pedro Almodóvar, 2011).

Under the Skin (Jonathan Glazer, 2013).

Holy Motors (Leos Carax, 2012).

I'm Not There (Todd Haynes, 2007).

3E. Objectives, hypothesis and research

3. 1. Objectives

What this research aims to achieve is mainly to reflect how the theme of personal identity is portrayed in Western contemporary cinema and its relationship with different social and cultural discourses. From this starting point, we have named a series of objectives that have emerged during the research's development. As a result, this is a list of objectives that we want to achieve with this thesis:

1. To show the increase in films that address identity in a direct or indirect way in Western contemporary cinema.
2. To link this increase to social and cultural discourses about identity in the twenty-first century.
3. To apply comparative Thematology to film studies.
4. To compare how identity themes have been addressed during different periods through the different subthemes here presented in relationship with their current treatment in contemporary cinema.
5. To extract from the films analysed a series of characteristics that relate films that address identity.
6. To establish new specifically contemporary lines of implementing identity in film: the relationship with the screen, character hybridization, zero gender.
7. To expose the classic characteristics that are strictly linked to identity and have been adapted to contemporary cinema —the mask, the shadow, the reflection— and propose new ones.
8. To present a map of resources and audiovisual aspects that reinforce the theme of identity in film.

3. 2. Hypothesis

The main hypothesis of this thesis is that personal identity has become one of the key themes of contemporary films, in response to a social and cultural discourse that is characteristic of the twenty-first century.

This theme has been portrayed in current films as the core of the story, and it is also present in other occasions as an underlying motif within a narrative that uses other themes as their main one. In this way, we find ourselves with different ways to approach identity in contemporary cinema. The first would be to revise narratives traditionally related to identity, both in literature and film, that have used the logic of illness in their initial interpretation: this is the case of the *doppelgänger* and memory loss. Even though both show new ways through which the theme is currently approached —and those are the ones we will address—, we can't dismiss their previous contribution to our object of study.

The second stems from the gradual introduction of certain interactive gestures and digital artefacts in current society —the usage of social networks, avatars and, generally speaking, screens (Lipovetsky and Serroy, 2009)— which change the perception a person has of himself, the way he sees and creates himself, thus modifying the contemporary individual's identity and, with this, his audiovisual representation.

We can also find this theme indirectly present in some films. These, most of a subjective nature, use it as a motif that shows the character's inner being in narratives that address contemporary romantic relationships, the classical self-discovery voyage or current chronic boredom.

Finally, new ways of presenting the individual on the screen emerge which are fully innovative and related to identity, such as the characters hybridisation, just like new perspectives on gender relationships are reinforced, where the importance of a character as a person goes beyond the binary relationship between man and woman.

Alterations in the way identity is approached in cinema are a part of twenty-first century dynamics through what we could call a process of exogenous changes followed by their corresponding endogenous ones. Themes dealt with on the big screen are affected by these social and individual changes that modify the narration and cause an increase in the individual's worries and unease. So, the increasing presence of

identity as a theme in cinema not only exemplifies a period's values, it also recovers them for future revisions and studies, both sociological and cinematographic, bringing light to the importance of interdisciplinary research. Cinema, thus, serves as a focal point for the contemporary spirit and as a mirror of the very same society it inspires itself in.

Another of this research's hypothesis is that the use of Thematology in film studies is a useful, feasible and necessary possibility. Because of this, it is necessary to emphasise the actual possibility of including it within the academic realm, exemplified through our object of study: personal identity.

Also, as a secondary assumption, we believe that new types of stories have emerged on the theme of identity, such as those concerning the hybridization of characters and the zero gender—where "being a person" prevails over the fixed categories of man/woman-. Researching these new approaches towards identity can provide a lot of information about their value and existence.

3. 3. Methodology

To approach our object of study we will need a Film Studies methodology specialized in themes. However, cinema's theoretical corpus doesn't include a branch that deals, in a specific and direct way, with a detailed research on themes. We have approached it from contingent studies that have examined it as relative to genres, form or content; which provides us with a rather meagre corpus for such an important aspect of a narrative. Regulating theme studies is a pressing need due to academically insufficient analyses and the confusion with other related researches. Therefore, the implementation of a field of study that rectifies these omissions in film analyses is a precise and urgent purpose.

For this we will use Thematology, a branch of comparative literature dedicated exclusively to the study of themes, with the objective of applying it to film analysis. Due to the lack of consensus on the different concepts the definition is based on and the difficulty of limiting the settings it can be applied to, Thematology was the centre of continuous disputes for the greater part of the twentieth century. While an important academic sector criticised its implementation, others supported it with the intention of filling the existing void.

Today we can say that, after a relatively unstable process, Thematology is another section within comparative literature, and because of this its application in other disciplines is presented as a possible and convenient option. Thus, it has spread out until entering the field of cultural studies (Sollors, 2002: 219), where it is no surprise to find a relationship between art and social discourse. Likewise, its application in film studies can be used to enrich the discipline and alleviate this lack regarding the study of themes and their analysis.

However, there are other approaches within literature that we have considered but finally discarded when it was time to apply them to our study—such as thematic criticism, narratology or theme studies—, since we consider Thematology to be the only field that addresses the issue in a direct, exclusive and specific manner and not as part of a broader study about the author or the story's structure. And, because of this, it is relevant to our work.

3.3.1. Thematology and its delimitation before other academic perspectives

Thematology's main concern is the theme. While it can be extended to other fields to enrich the final result, its origin and main interest is to study themes. Since there are other perspectives that also address the same subject, we must establish a comparison between them to elucidate why Thematology is the best way we can approach it.

First of all, we need to separate it from thematic criticism, focused on the study of a specific author's work to unravel his themes and recurring discourses. Thematology, unlike it, is relational: it needs to compare the situation of a theme within different authors and geographical locations, and because of this, the study of a single author is insufficient. It is precisely here that we can't avoid noticing its comparatist origins—comparative literature studies written works in different languages and places to find what they have in common—, unlike thematic criticism, whose origin refers us to general literature. Even so, Thematology can resort to thematic criticism studies under a system of interrelations to draw a new perspective on the chosen theme on a much broader level. Therefore, both disciplines differ in the way they approach research and they belong to different fields of literature.

Another field that Thematology has been related to is narratology. Although they could hold a symbiotic relationship in which they enriched each other, both have chosen to purposefully turn their backs on each other (Pavel, 1993: 123). Nauper emphasizes the lack of relationship — apart from some exceptions¹— between those who should be natural allies from their very origins. The author establishes that narratologic theme studies' family tree refers us to Aristotle's *Poetics*. In this way she relates it to the Russian formalists², due to the correlation between the pillars it is established on and Aristotelian thought. Two prominent figures stand out: Tomachevski and Propp. However, Thematology has completely different roots. As we will later see, its origins refer us to *Stoffgeschichte*³ and, thus, to comparative folklore.

Regarding content, narratology also addresses the study of themes. Tomachevski expounds it in the following way:

In literature, different sentences, when associated through their meaning, give as a result a construction that is held by the bond between content and theme. The theme —that which is being spoken about— is constituted by the unity of the meaning of the different elements in the piece. We can talk about a piece's theme or about themes of its different parts. [...] For a verbal construction to constitute a unitary piece, it must have a unifying theme that is made specific throughout the whole piece (Tomachevski, 1982) 179).

This point of view is interpreted by Naupert as an approximation that Tomachevski makes, unknowingly, to thematological precepts inherited from the *Geistesgeschichte*⁴, since he states that the author can deal with themes that are universal or current/ephemeral. By integrating these themes within a specific, emotive, piece, Neupert interprets "theme" as a "problem or feeling", an approach previously unrelated to Thematology that she connects to it for the first time. Following the same line of thought, she also points out another purely thematological aspect: the interrelation between "general themes" and the specific circumstances of each period.

¹ Such as Konstantinovic, who exposes this absence of theory and demands the use of narratology in thematological studies (Konstantinovic, 1988).

² For this we quote Garrido Domínguez (1991).

³ *Stoffgeschichte* is the history of materials or raw materials that integrate the common folkloric heritage and is the origin of Thematology; for this reason we will talk about it in the following section, where we will approach Thematology's evolution.

⁴ *Geistesgeschichte* is the "history of the spirit", which we will later develop in the section dealing with the evolution of Thematology from its origins.

However, both disciplines present striking differences when they approach an analysis. While narratology is generally used to formally analyse content and, from that perspective —the theme's form— is from where it approaches the meaning of a piece, Thematology places the theme as a written piece's central point, affected by form but not to the point of it influencing its structure or purpose —it strives to capture a theme's immanence in a precise point in time through a geographically transversal study—. However, narratology, which has a method deeply rooted in analysis, lacks an area that would allow it to study a particular theme to its full extent. This is only a part of the narratological study — whose main aim is to analyse a story's structure—, while it is one of the fundamental pillars of Thematology, which uses the direct observation of different works and encompasses a multimodal perspective that brings it close to cultural studies (García Sahagún, 2015: 196).

Therefore, when discussing themes, thematological studies are more comprehensive than narratological ones, although narratology has further developed its methodology and, regarding our discipline, has expanded further in the film-making field. But what this shows us is the need to establish a specific study of themes in cinema, which until now has been addressed as a contingent field to an analysis considered of being of greater significance. However, thank to pertinent methodological proposals such as Neupert's, we can position Thematology in the place it deserves.

We must also emphasise the difference between "thematic studies" —as those referred to Doležel's structural thematic (Doležel, 2009)— and "Thematology":

The former, developing the narratological method, focuses on a structural analysis of the content, while Thematology actually favours the study of the recurrence of characters and types. (...) the disagreement seems to stem from here: Structuralism in the sixties paid relatively little attention to fictional characters as autonomous entities by subordinating their role as agents (or patients) and "voices" to the narrative's action and discourse. Only in French structuralism's second stage —mainly due to Barthes and Bremond's work— did they try to partially correct this imbalance (Naupert, 2001: 75).

Naupert believes that Thematology "tends, conversely, to analyse a character always as a self-sufficient and autonomous entity, as that is the only way it can become the bearer of shared cultural values" (Naupert,

2001: 76). This manifests how the majority of thematological studies focus on characters or types although, as we will see within the author's own classification, theme studies don't have to exclusively rely on them.

3.3.2. Evolution of Thematology in literature

Cristina Naupert⁵, in her book *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica* (Naupert, 2001: 13-47) establishes the Romantic era's comparative folklore as a direct precedent to Thematology. According to the author, scholars such as Herder and Vico considered literature and the people's spirit as language's organic units, initiating, due to the sympathy they held towards popular poetry, a new direction for what these (proto)scientific researches then were, whose aim was to discover the Indo-European people's common origin and, through it, that of its languages, songs and myths. This was a starting point towards new symbols such as the *Volkskunde* —the study of popular traditions— and the *Stoffgeschichte* —the history of materials or raw materials that conform the common folkloric heritage— (Naupert: 2001: 13-47). Thematology, therefore, was conformed based on the evolution of *Stoffgeschichte*; however, other factors influenced its evolution, such as its connection with *Geistesgeschichte* —the history of the spirit—.

This branch of literature advanced inconsistently throughout the twentieth century. During the century's first three decades and until Paul Van Tieghem⁶ included it in his comparative literature handbook (Van Tieghem, 1931), it was ignored within comparative studies and its progress was stalled by continuous fluctuations and small peaks of interest in geographically distant places. Several proposals followed in an attempt to grant this recent approach an academic structure. Marius-François Guyard proposed, almost two decades after Van Tieghem's book, a series of objects of study for Thematology: folkloric types, situations, general types, legendary types, historical characters and literary myths (Guyard, 1941). Likewise, Elisabeth Frenzel published the first of her dictionary of themes and motifs, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte* (Frenzel, 1962), which considerably helped establish Thematology within comparatism:

⁵ Naupert bases this in the writing of Baldensperger and Frenzel (Baldensperger, 1921: 61 and Frenzel, 1966: 139-140)

⁶ Van Tieghem considered that Thematology could be divided into: themes, types, legends, ideas and feelings (Seigneuret. 1988: XVIII).

The overviews compiled in *Stoffe der Weltliteratur* and *Motive der Weltliteratur*, in turn, launched methodological considerations regarding how this research branch's tools could lead to the fixation of a modern poetological objective beyond the mere registration of mutual relationships and dependencies, common until that moment (Frenzel, 2003).

New classifications also appeared. Simon Jeune's publications were an important stimulus for the French school after the thrive of Thematology in the German school. Jeune proposed a distinction between two thematologic fields:

1. Studies that have a character as their object: legendary types (mythical) and historical types; social and professional types.
2. Studies dedicated to an abstract object: themes or *sujets* (and immense and unlimited field that distinguishes between natural and spiritual elements —big universal feelings—) (Jeune, 1968 and later on in Naupert, 2001: 23).

Thus, the European map was populated by places where these practices began to settle. However, on the other side of the Atlantic, the situation was close to being the opposite. New Criticism was prevalent in American literary theory, which prevented its development and its members became an important part of their opposition (García Sahagún, 2015: 192).

Thematology studies became increasingly frequent in Europe; they even went deeper into the word itself:

Towards the end of the 1970s, there were some interesting initiatives in Germany. In its first session in 1978, the Götting Academy of Science's Commission for the research of literary themes and motifs, tried to reach an agreement on the basic terminology needed for their work. Practically at the same time, four fundamental works were published on methods and the status of literary theory research, specially on comparative literature, and Ulrich Weisstein finished his introduction published in 1968 with a report about the period between 1968 and 1977. In these four books, the field of study appears under the title "Elemente und Aspekte des Gehalts (Thematologie)", another as "Stoffe und Motive", or in Manfred Beller's work, who even introduced this field of research in two handbooks, once as "Stoff-, Motiv- und Themengeschichte" and another as "Thematologie"; a study by Weisstein was also entitled "Thematologie (Stoff- und Motivgeschichte)". As a result of these publications, a simpler designation stands out and becomes

prevalent: "Thematologie". It was obvious to Beller that "Stoff" couldn't be replaced by "Theme", but that "Theme" encompassed the concept of "Stoff" when it was understood in a broad sense (Frenzel, 2003: 30-31).

This leads us to the inevitable conflict between *Stoff*, theme and motif; the lack of consensus redirects us, even nowadays, to one of Thematology's most criticised aspects. Without delving into a discussion about the wisdom or relevance of certain definitions given by each author, and because we will rely on Cristina Naupert's thematological methodology proposal, we will accept as valid those premises approved by the author regarding these terms. Regarding the concept of *Stoff*, she approaches its development as follows:

It seems that the term *Stoff*, in spite of its age, is being replaced by the concept of "theme", more common and better accepted internationally. However, *Stoff* by itself was more precise than the polysemic term "theme", and its delimitation as a fairytale or narratable subject —with an abstract organization deciphered retrospectively based on events as they are presented by the narrative plot— was rather adequate if we consider effective comparative practices (Naupert, 2001: 87).

Regarding the theme, the concept's delimitation is blurry. It is determined by its interrelation with the motif: "The most adequate resolution for the theme-motif dichotomy is, in our opinion, the dialectical opposition between the particular (theme) and the general (motif)" (Naupert, 2001: 87; based on Trousson, 1965). Naupert believes that it is an "undifferentiated hyperonym used to designate Thematology's objects of study, which, in addition, establishes an adequate relationship with the subdiscipline's denomination (...)" (Naupert, 2001: 97). She also states that: "it basically unfolds into two layers of meaning: one, where theme is equated to the pre-established fable (theme = *Stoff*); another, more general and abstract, where theme includes ideas, feelings, problems and concepts of a very hazy scope (Naupert, 2001: 123).

With "motif" Naupert refers to the "constellations and situations that are deeply rooted in human nature, forming what could be called anthropological constants" (Naupert, 2001: 105). But she also defends the existence of "small motifs" or "motifs II":

For a "motif" is isn't enough to talk about a division into two, it needs to be considered at least a triple division of meaning. Understood in the abstract, motif refers to constellations and basic situations that

can be extrapolated to general human existence. Other than this "universal" and "supra-textual" approach, two definitions of "motif" come into play that limit it to an inferior textual level: the first one understands it as component of stories and the second as a component of lyrical texts (Naupert, 2001: 105).

Therefore, based on Naupert's proposals, we will assume that "theme" refers to a higher abstraction than *Stoff*, but lower than that of "motif".

3.3.3. Methodology of a literary thematological analysis

Even though we have dealt with other thematological classifications such as Simon Jeune's, we believe that the most accurate and complete one, maybe because of its temporary closeness and because her extensive study of themes has given her a condensed view on this subject's analysis, is the one presented by Cristina Naupert. Likewise, we believe that this methodology can be applied to cinema in an appropriate and adequate manner, with only a few minor modifications that we will later propose.

The procedure is as follows. First we must choose a theme. This task is not simple because, as explained by Guillén, literature presents us with a virtually endless range of themes to choose from (Guillén, 1985: 249). In turn, we must delimit a time frame in order to place ourselves during the same period of study and not lead to any mistakes regarding those dates used. Next we must choose canonical works. Naupert suggests that, for this task, the narration's theme has to work at a macro-textual level, i.e. has to be "a device capable of moving and conditioning the story's development" (Naupert, 2001: 186). In addition to this author's suggestion, we also defend the existence of themes that are indirectly approached, kept in the background, but with considerable importance in the development of the plot and, specifically, of the character. After analysing the historical and literary context, we would proceed with the macro-textual and micro-textual study of its elements, which would then lead us to examine minor comparison units.

But before starting the analysis itself, we must present a series of six essential concepts that Naupert bases this methodology on. The first is "Längsschnitt", also called longitudinal or diachronic study, which deals with the evolution of certain thematic components from their origins. This pillar justifies changes of ideas in human thought through different

periods and eras. The second is "Querschnitt", a transversal or synchronic study, which outlines the transversal vision of a theme during a specific period, allowing for a larger number of reformulations. We can therefore say that it reflects the relevant ideas of a period. The third foundation is the "Thematic Universality" or a transversal study without temporal nor spatial limitations. This grants universal validity to a theme beyond the time and space of a specific period. It is used to approach radically distant cultural spaces, both geographically and spiritual-ideologically. The fourth foundation is composed of "National Affinities", which refer to comparisons between different countries, unless there is a justification for the theme being exclusively relevant to a specific nation. In keeping with this approach, the author also highlights "Personal Affinities", with a biographical orientation. This enables us to find links or correlations with other writers to ascertain whether there are any shared literary elements and, at the same time, they are the basis through which the sensitivity of poets as men is anthropologically constituted. Finally, Naupert highlights "Genre Affinities", which confirm the existence or a certain consonance between themes and literary genres. (García Sahagún, 2015: 198-199).

If we return to the analysis, we need to go deeper into intra or micro-textual thematic elements and supra or macro-textual ones to proceed with our study. These are categories are not closed nor fixed, we must accept both mergers and mutual influences between them. Naupert thus establishes the following classification:

Intra or micro-textual thematic elements

Human thematic elements (characters and types):

Individualized characters with a given name

Mythological characters

Characters from the Bible

Legendary characters

Literary characters

Historical characters

General types (typified representations of a human collective)

National types

Ethnic and racial types

Professional types

Social types

Moral types

Non-human theme elements:

Time (physical, biological and chronological)

Space

Individualized spaces with names that are proper nouns

General spaces (typified)

Elements of a physical nature (animate or inanimate)

Supra or macro-textual textual elements

Abstract mental schemes

Philosophical ideas and problems

Ideological concepts

Other existential concepts (religious, etc.)

Motifs (recurring situations and constellations)

These elements help us compare between different aspects within various works that are part of the same time frame and part of our research's selected body of works. Although it's towards intra-textual elements where most thematological studies lead (Bajtin, 1975: 126), most supra-textual elements gain special relevance when dealing with more abstract ideas or concepts within the text and, thus, become related with the text's implicit discourse. Besides, within them we find recurring constellations, this is, motifs: those anthropological constants broader than the subject itself and that we must compare and evaluate in each text (García Sahagún, 2015: 200).

3.3.4. Application of Thematology in other disciplines: cinema

In literature, there are examples of different thematological studies such as Dédéyan's about the Faustian myth (Dédéyan, 1959) or Trousson's on Prometheus in European Literature (Trousson, 1964). However, adaptations of this approach to cinema are practically non-existing. The closest we shall find is a mixed study —literary and cinematographic— by Montes Doncel about the decadence of aristocrats⁷ (Montes Doncel, 2006).

⁷ The author uses both books and films to develop a thematological study around the theme of decadence in aristocracy.

However, the application of comparative Thematology in other disciplines hasn't always been looked kindly upon. Claudio Guillén stated that he disagreed with displacing its core from literature to other fields:

In some cases I think so, without it implying a change in jurisdiction nor it meaning a different real nor theoretical space, inter-artistic in a balanced way. The centre of gravity is still literature. And then we don't need classes nor supplementary *excursus*. I refer to any foundation, inspiration or origin, pictoric or musical, of a pure work of literature. I refer to the study of sources, assiduously practised in this field, to the study of themes, and even to that of forms (Guillén, 1986: 126).

There is, specifically, a certain suspicion towards the expansion into the film world of certain literary practices:

This road hasn't been exempt of difficulties from the moment when literary comparatists themselves didn't heartily accept cinema as one of their subjects of study; this can be ascertained through the double standard with which it is treated because if, on the one hand, it is excluded from the field's object of study's definitions or it is confined into murky areas such as «reciprocal influences between the arts», on the other hand, it is assumed that in some way it could fulfil the role of establishing the concept of "literariness" when there are congresses under the theme of cinema's relationship with literature, such as that of the International Association of Comparative Literature (Innsbruck, 1979), or that of the Spanish Society of General and Comparative Literature (Madrid, 1990) (Fernández, 2003: 39).

We find this perspective extremely simplistic, given that we consider that synergies between disciplines are exceedingly enriching, and even more so within transversal studies. The application of effective mechanisms from one field to another implies moving forward the research of any academic field, and even more so when there is a lack of a specific element that the other does possess. Thus, we find it relevant to apply comparative Thematology to film, since it refers to the same object: themes; addressed by both and separated by the mere inconvenience of language: film language and literary language.

What we shall proceed to do next is apply the thematological methodology as presented by Cristina Naupert in her book *La tematología Comparatista. Entre teoría y práctica* to film studies, not just to be used in this doctoral thesis, but to suggest its future implementation in the analysis of film themes.

3.3.5. Thematological methodology applied to cinema

When adapting comparative Thematology to cinema we must keep in mind the singularities of audiovisual language when compared to literature, such as sound and images. In this section we will explain how Thematology can be applied to film studies with our object of study, identity crisis, as the research's key element.

In first place, we must proceed to select a theme:

Just like in literature, the range of options available is immense. From our point of view, this dilemma must be solved through an observational process. When choosing a theme, this must be justified through certain objective observations, such as the increase or decrease of films using the theme, the introduction of new themes or a change in perspective between analogue and digital mediums. This doesn't mean that a thematological study cannot be developed on a theme *per se*, but to justify the time frame it is always more adequate to do so in this way and to relate it easily to its historical, artistic and social context (García Sahagún, 2015: 201).

In our case, and given the situation we start from —the increase in current film related to identity crisis—, we propose the study of personal identity crisis as a theme. Once established and selected, we must proceed to set the time frame boundaries. We will assume the current period as belonging to contemporary cinema, established by the research's parameters as starting in the twenty-first century, that is, the year 2000.

Next, we must select the *corpus* of canonical works. Given that the introduction of contemporary cinema —barely a few years ago— prevents time from having set which films shall be recorded into the annals of film history, we must resort to guide ourselves by awards given by different festivals, film academies, and by other films that have attracted special interest regarding our subject, both direct and indirectly; including both big productions and those labelled as "auteur" films⁸.

The next step is the analysis of the film's macro and micro-textual elements. Here we will stop to include certain necessary modifications

⁸ In the next section, "corpus of selected works", we will thoroughly address the selection process and specify how we reached the final selection of films based on the researcher's criteria.

relative to audiovisual language and obviously absent within Naupert's literature-focused outline.

Within the human micro-textual elements of the theme, in the first section, the one referred to individualized characters with a given name, we will have to include film characters, since films also reference themselves through meta-cinematographic language. Thus, this modification could also be included within literary thematological analyses, since novels and other works of fiction also refer to cinema.

In second place, within non-human micro-textual elements, we must include sound —both diegetic and non-diegetic— within the "time" section, since it is suspended within time and both are inevitably connected:

Music updates itself, it is realised in a duration. To the extent that perception of an audiovisual discourse implies that, with the help of recent memory, what is going to be heard (future) is connected to what has just been heard (past), music, like language, brings into play man's relationship with time. While raising this issue in this way may seem simple and obvious, the truth is that we have known for centuries about the complexities of this relationship and that duration is a hard to grasp reality (Maneveau, 1993: 30).

Likewise, within the "space" section, we should include those characteristics of the shot —angle, camera movement...—, that accompany and reinforce the theme by giving relevant information about it when it is analysed.

Also, within macro-textual elements, we find ourselves with the need to include in the "motifs" section an analysis of these within film studies. This will be accomplished through the four types of motifs that Bordwell, Staigner and Thompson presented in *The Classical Hollywood Cinema* (Bordwell, Staigner y Thompson, 1997) and which we will now briefly develop. The first motif is compositional. It appears when the story needs certain elements, such as classical casual factors, to justify the action that will be seen on screen. Another type is the realistic motif, in charge of adding verisimilitude to the story to justify its narrative elements. Next is the intertextual motif, the one that appears when certain conventions justify a specific kind of film. A subtype would be the generic motif, which is the one present when we take as a given certain factors present on screen simply because of the genre the film belongs to. The last, the artistic motif, is related to aesthetic motivations, like a camera movement or a change of mood caused by the authors creativity.

Thus, the list of intra or micro-textual and supra or macro-textual theme elements will be conformed in the following manner:

Intra or micro-textual thematic elements

Human thematic elements (characters and types):

Individualized characters with a given name

Mythological characters

Characters from the Bible

Legendary characters

Literary characters

Historical characters

Film characters

General types (typified representations of a human collective)

National types

Ethnic and racial types

Professional types

Social types

Moral types

Non-human theme elements:

Time (physical, biological and chronological)

Sound (diegetic and non-diegetic)

Space

Individualized spaces with names that are proper nouns

General spaces (typified)

Elements of a physical nature (animate or inanimate)

The shot (angle, position and camera movement)

Supra or macro-textual textual elements

Abstract mental schemes

Ideas and philosophical problems

Ideological concepts

Other existential concepts (religious, etc.)

Motifs (recurring situations and constellations)

Compositional, realistic, intertextual (and generic) and artistic motifs.

This methodological proposal serves as a starting point for any study about themes within a film studies context. This analysis is not only designed as a solution for this research's methodology, there is also the intention of implementing it within academic studies related to film: as a method that fills in a gap within its research body and offers a useful, multimodal and complete vision for any audiovisual thematic study.

3.4. Criteria and selection of the audiovisual corpus

Developing this thesis required intense and fruitful days of watching films from different origins and with different formats and natures. The delimitation process, maybe the hardest due to the scope of the subject, began with the decision of approaching the topic only through Western films, due to the fact that discourses on identity outside the West have a completely different essence. The problem of identity is conformed as a current theme with growing interest in Europe and North America, probably due to the impact of mass-consumption and the proliferation of screens within these societies' social discourses, far from other more spiritual conceptions inscribed within other global regions, even though they are just as developed.

If we proceed with the delimitation process, we can say that the research was limited to fiction feature films, rejecting short films — although some are mentioned within this thesis— and documentaries. Regarding the selection of film titles related to themes, some were essential given their implication with the topic, while others were chosen because of their relationship with the social discourse we wished to introduce. These films, most of which had a great impact on international festivals and different countries' film academies, could be catalogued under the auteur film label —if nowadays we can still call this way a type of films. Although this theme has been developed in all sectors and genres⁹, it is true that a great majority of those selected, probably due to the personal nature of the matter, are directed by artists who have also written or have been a part in the script's conception and/or in the same production. Likewise, within those selected films, there is a somewhat higher number of North American productions —but not of directors—.

⁹ We find examples within the action *blockbusters* *Total Recall* (Paul Verhoeven, 1990), *Face/Off* (John Woo, 1997) or the series of films starring a forgetfull Jason Bourne —*The Bourne Identity* (Doug Liman, 2002), *The Bourne Supremacy* (Paul Greengrass, 2004), *The Bourne Ultimatum* (Paul Greengrass, 2007) y *The Bourne Legacy* (Tony Gilroy, 2012)—.

This is justified by the proportion of films released annually, as the U.S. stands out due to the abundance and variety present in both its independent and mainstream cinema. Therefore, this film selection is a representative sample of a larger set, focused on granting visibility to a cultural and social discourse through elements that are distinctive of audiovisual media in contemporary cinema.

Once pertinent delimitations have been applied, we must explain the final criteria used to proceed with the selection. As Vicente Sisto indicates, qualitative research¹⁰ has evolved towards a point where the dialogue between researcher and what is being researched follows, in a participatory adventure¹¹ (Sisto: 2008). The emphasis placed by the author in the role of the researcher gives sufficient freedom of action to our own criteria. He states that:

(...) the researcher knows reality through his own frameworks and constructions; for that reality he is facing not to simply be assimilated by these frameworks, the researcher needs to personally join in and interact with the other. It is through a live and committed interaction that the researcher challenges his own cognitive schemes, allowing himself to be affected by the other (Sisto, 2008: 126).

Within the same mental framework as that of an understanding of the object of study by the researcher, a dialogue, instead of a mere recollection of data, is developed. His ideas are valued insofar as his point of view is given importance, even within his own experience: "We will not be unencumbered unless we release those things within us that will not allow us to correctly comprehend a text as the sciences of the spirit intended, on the contrary, we must approach it aware of our own prejudices and historicity" (Sisto, 2008: 121). Gadamer doesn't see this as a rejection of universality but as its vindication¹² (Gadamer, 1975).

¹⁰ Flick states that qualitative research has at present expanded its domains due to contemporary society's transformation processes, which are being established as more subjective and symbolic processes. According to Flick, individualization, the dissolution of biographical patterns subject to rigid social structures and other phenomena have led to a pluralization of vital worlds that requires a new sensitivity for an empirical study of social matters (Flick, 2002).

¹¹ Gadamer appeals to the results of the "participative truth" research (Gadamer, 1975), which isn't actually an independent truth, but the product of a dialogue and research construction (Gadamer, 1975; Denzin and Lincoln, 2003; and Lincoln and Guba, 2003).

¹² Gadamer justifies this by stating that comprehension and agreement don't primarily nor originally imply a methodological approach to texts, but that they are an effective way of fulfilment in society, which in its last formalization is a dialogue community (Gadamer, 1975; Sisto, 2008: 121).

Therefore, using the researcher's own criteria to select those films to be analysed relies on the irrefutable influence of the researcher's own experience and evaluation, chosen through the researcher as a contemporary subject who researches in an area where the chosen theme and film-works converge. Under those standard validity criteria explained by Sisto: credibility (Guba and Lincoln in Pla, 1999), transferability (Guba and Lincoln in Pla, 1999) —referring to the applicability of results in other contexts — and consistency (Potter and Weatherell, 1987) —criterion typical in discourse analysis —, we can develop an adequate and effective selection, that is, basically, what we have attempted to offer with our sample set.

Next is a list of the main films chosen for our research:

Black Swan (Darren Aronofsky, 2010).

Enemy (Denis Villeneuve, 2014).

Eternal Sunshine of the Spotless Mind (Michel Gondry, 2004).

The Man Without a Past (*Mies vailla menneisyyttä*, Aki Kaurismäki, 2002).

Synecdoche, New York (Charlie Kaufman, 2008).

The Congress (Ari Folman, 2013).

Canino (*Kynodontas*, Yorgos Lanthimos, 2009).

Her (Spike Jonze, 2013).

Stockholm (Rodrigo Sorogoyen, 2013).

Mulholland Drive (David Lynch, 2001).

La grande bellezza (Paolo Sorrentino, 2013).

Tomboy (Céline Sciamma, 2011).

Laurence, Anyways (Xavier Dolan, 2012).

La piel que habito (*The skin I live in*, Pedro Almodóvar, 2011).

Under the Skin (Jonathan Glazer, 2013).

Holy Motors (Leos Carax, 2012).

I'm Not There (Todd Haynes, 2007).

4. Antecedentes

Antes de adentrarnos en la parte fundamental del trabajo, se nos presentan dos cuestiones que abordar. La primera es la definición del objeto fundamental de esta tesis: la identidad. La segunda es la relativa a ver cómo se ha desarrollado esta temática en los otros periodos cinematográficos. Ambos planteamientos podrían suponer en sí mismos un análisis de similares proporciones al que nos estamos ocupando, por lo que nos aproximaremos a ellos a modo de pequeña reflexión que nos ayude a crear un contexto propicio para comenzar con nuestra investigación.

4.1. La identidad personal: un concepto esencialmente polisémico

El trabajo que se muestra a continuación es un estudio transversal y *multimodality* basado en la temalogía que aborda la crisis de identidad en el personaje protagonista del cine contemporáneo. El objetivo del mismo no es, ni mucho menos, ofrecer una nueva definición del concepto de "identidad"¹, sino analizar cómo este concepto se ha representado en el medio audiovisual cinematográfico actual y sus porqués derivados del discurso social y cultural presente en el siglo XXI. Las definiciones y planteamientos sobre la identidad que se utilizan aquí se encuentran dentro de un contexto analítico: no sirven como respuestas absolutas al concepto, sino como aproximaciones a un campo epistemológico cambiante, que se altera y reformula según avanza el tiempo y el *Zeitgeist*, o espíritu de la época, realizadas con el único objeto de desentramar su representación en el cine contemporáneo. Así, la identidad ha servido como terreno de continua reflexión a lo largo de la historia, sobre todo en los campos de la psicología, la sociología y, por supuesto, la filosofía:

¹ A partir de ahora y en adelante, al menos que se indique lo contrario, cuando nos refiramos a "identidad" lo haremos desde la especificación de "identidad personal". En los últimos años ha habido un auge de otros tipos de identidades como son la nacional o la de género, pero nuestro estudio se referirá exclusivamente a la personal y solo abordará otras en relación a esta. Con identidad personal nos referimos a la más puramente ontológica, que remite a las clásicas preguntas sobre el Yo y la subjetividad y que exponen al personaje cinematográfico frente a la reflexión sobre sí mismo.

Desde lo que corrientemente se considera su principio, esto es, desde la Grecia clásica de Parménides, Heráclito, Platón y Aristóteles, hasta Gottlob Frege, W. V. Quine, P. F. Strawson, David Wiggins, Saul Kripke y Derek Parfit en la tradición analítica del siglo XX, la identidad ha sido tema de reflexión para la filosofía (Orellano Benado, 2012: 229).

Como parte imprescindible del estudio a tratar, es necesario hacer una breve aproximación al concepto que contextualice nuestra investigación. Las discusiones en torno a su significado no han concluido con ninguna resolución determinante, sino que se han complementado en forma de continuo, con más o menos interés por parte de la sociedad, hasta llegar a nuestros días. Buscar una dialéctica definitiva que aborde las cuestiones relativas a la identidad sería prácticamente una aporía, ya que muchas de ellas se inscriben bajo el signo del cambio y el paso del tiempo para asentar sus aproximaciones. Así, nos encontramos con diversos acercamientos, muchos de ellos contrarios en sus planteamientos, pero válidos dentro de los esquemas epistemológicos y corrientes del pensamiento a los que pertenecen.

Como primera aproximación, definiremos el término según la Real Academia de la Lengua Española lo hace en su base de datos electrónica:

1. f. Cualidad de idéntico.
2. f. Conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás.
3. f. Conciencia que una persona tiene de ser ella misma y distinta a las demás.
4. f. Hecho de ser alguien o algo el mismo que se supone o se busca.
5. f. Mat. Igualdad algebraica que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de sus variables.²

Estas cuatro primeras acepciones —la quinta pertenece al campo de las Matemáticas— sirven como preámbulo a un concepto mucho más complejo que no solo depende de los rasgos que se posean, la conciencia de uno mismo, la cualidad de distinto o la suposición o búsqueda de “lo mismo”. Estas definiciones, presentadas de una forma

² Real Academia Española (2014). Identidad. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Consultado en: <http://dle.rae.es/?id=KtmKMfe>. Recuperado el día 28 de enero de 2016.

tan elemental, pueden llevar al equívoco, diluyéndose con otros conceptos afines como son la personalidad³ o la alteridad⁴.

Mucho más extensa es la aproximación realizada por la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europea-Americana* de Espasa Calpe que, tras un acercamiento etimológico⁵ al término y en otros idiomas⁶ (*Enciclopedia Universal Ilustrada*, 1995: 873-875), la define en su primera acepción como “calidad de idéntico”. A continuación, repasa sus definiciones en otras disciplinas, como son las matemáticas, el derecho o la filosofía. Aborda, también, diversos principios en relación a estas

³ La definición de “personalidad” por la RAE es la siguiente:

1. f. Diferencia individual que constituye a cada persona y la distingue de otra.
2. f. Conjunto de características o cualidades originales que destacan en algunas personas.
3. f. Persona de relieve, que destaca en una actividad o en un ambiente social.
4. f. Inclinação o aversión que se tiene a una persona, con preferencia o exclusión de las demás.
5. f. Dicho o escrito que se contrae a determinadas personas, en ofensa o perjuicio de las mismas.
6. f. Der. Aptitud legal para intervenir en un negocio o para comparecer en juicio.
7. f. Der. Representación legal y bastante con que alguien interviene en un negocio o en un juicio.
8. f. Fil. Conjunto de cualidades que constituyen a la persona o sujeto inteligente.

Como podemos observar, la segunda acepción de “identidad” se asemeja a la segunda de “personalidad”, así como la tercera hace patente la diferencia, al igual que en la primera acepción de este término. [Real Academia Española (2014). *Personalidad*. En *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Consultado en: <http://dle.rae.es/?id=Sjblp9U>. Recuperado el día 1 de febrero de 2016].

⁴ Del mismo modo, la definición de “alteridad” es la “condición de ser otro”, que coincide exactamente con la dada en el caso de “otredad”. [Real Academia Española (2014). *Alteridad y otredad*. En *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Consultado en: <http://dle.rae.es/?id=26jwiNv> y <http://dle.rae.es/?id=RLMGLun>. Recuperado el día 1 de febrero de 2016]. Sin embargo, gracias a la etimología podemos diferenciar ambos conceptos. Mientras que “alteridad” se refiere a “ser otro” en base a la diferencia —*alter* se traduce del latín como “distinto”—, la “otredad” tiene la condición de ser otro por el mero hecho esencial de serlo, sin el matiz dado por la “diferencia”.

⁵ Del latín *identitas*, *identitatis*, de *idem*, lo mismo. En el *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico* escrito por Joan Corominas en colaboración con José A. Pascual, existe “identidad” tan solo como derivado de la palabra “ídem”: “*Identidad* [1440, A. Torre (C. C. Smith, BHisp, LXI); Lope], tomado del lat. tardío *identitas*, derivado artificial de *idem*, formado según el modelo de *ens* “ser” y *entitas* “entidad”, para traducir el gr. *ταυτότης* (M-L., ALLG VIII, 331; Walde-H.); *idéntico* [1734, Aut.]; compuesto de éste; *identificar* [Fr. A. Manrique, † 1649], *identificable*, *identificación*” (*Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 1980: 437). Es curioso porque, en el *Diccionario medieval español* (1986, tomo II), que cubre el vocablo español desde las glosas emilianenses y silenses —siglo X— hasta el siglo XV, no se encuentra presente el término “identidad”, sino que la relación de definiciones pasa directamente de “ictérico-a” a “idiota”.

⁶ Del francés, *identité*; del italiano, *identità*; del inglés, *identity*; del alemán, *Identität*; del portugués, *identidade*; del catalán, *identitat*; del esperanto, *identeco*.

áreas y ciertos tipos de identidad. Así encontramos, dentro de este término, una parte referida exclusivamente a la identidad personal:

Es la identidad que constituye la base de nuestra personalidad, y puede definirse como la conciencia de nuestro yo, en cuanto perdura a través de los cambios y trastornos psíquicos, del medio ambiente y de las edades de la vida. Es el sentimiento más íntimo y profundo que sorprende la existencia; como representación sirve de hecho fundamental a toda inferencia de lo real y ha sido empleada por los cartesianos como la prueba inicial del espiritualismo. Reid ha demostrado que la noción general de identidad deriva de la creencia en nuestra identidad personal sosteniendo, además, que mientras que la creencia en nuestra propia identidad es de certeza invencible, la creencia en la identidad de las demás personas y en la de los objetos sensibles es una simple conjetura. La conciencia de la identidad personal ha sido negada o relegada a la categoría de un conocimiento confuso o probable por los sensualistas, fenomenistas y materialistas, quienes en los últimos tiempos han utilizado, para reforzar su tesis, los casos de doble personalidad recogidos por la psicología experimental (Enciclopedia Universal Ilustrada, 1995: 873).

En el *Diccionario de uso del español* María Moliner, el término “identidad” se encuentra bajo las siguientes acepciones:

1. f. Cualidad de idéntico. *Relación entre cosas idénticas.
2. Mat. Igualdad que se verifica siempre, cualquiera que sea el valor de las variables que contiene.
3. Circunstancia de ser efectivamente una persona la que dice ser —*Personalidad— (María Moliner, 2002: 10).

En el *Diccionario de voces de uso actual*, la identidad se define como el “carácter propio y diferenciado de una persona o conjunto de ellas” (1994: 270). Para el *Diccionario Clave de uso del español actual*, en cambio, la identidad se encuentra delimitada por tres acepciones: 1. Conjunto de características o de datos que permiten individualizar, identificar o distinguir algo; 2. Igualdad o alto grado de semejanza; 3. En matemáticas, igualdad que se cumple siempre, independientemente del valor que tomen sus variables (*Diccionario Clave*, 2006: 1068). Y, para el *Diccionario de lectura de la International Reading Association*, el término se explica por “el reconocimiento de que un objeto es básicamente el mismo, aunque sufra ciertas transformaciones” (*Diccionario de lectura*, 1985: 200). Todas estas propuestas no hacen sino reincidir en el carácter poco delimitado, difuso y difícilmente

definible del término incluso en diccionarios y enciclopedias de carácter oficial.

Desde el campo de las ciencias sociales la identidad personal ha sido un objeto de estudio arduamente debatido. El desarrollo del término ha sufrido múltiples interpretaciones según corriente y autor, surgiendo múltiples transformaciones y proponiendo aproximaciones desde distintos tratados filosóficos y sociológicos. Nos aproximaremos a la obra de ciertos autores sin más pretensión que la de hacer una introducción a nuestro tema, conscientes de que cada uno de los estudios, obras y pensadores aquí citados podrían ser —muchos ya lo son— el objeto de una tesis doctoral por sí mismos.

Encontramos los primeros antecedentes en la Antigüedad clásica. La famosa máxima “Conócete a ti mismo”, que se supone inscrita en el templo de Apolo en Delfos⁷ muestra la preocupación prístina por estas cuestiones. Sin embargo, es Parménides quien es considerado por el filólogo clásico y poeta inglés Francis M. Cornford como el verdadero precursor de la dialéctica e instaurador de la primigenia, aunque abstracta, concepción *identitaria* que consiste en que en el último lugar existe el *Ser Uno* (Cornford, 1989). Parménides aceptó “el desafío de pensar el Ser como sustancia una e inmutable” (Bezerra, 2003: 34)⁸. Del mismo modo, otros pensadores clásicos como Aristóteles a través de su *Metafísica*⁹ o Platón por medio de, entre otros, su diálogo *El Sofista*, trataron la temática de la identidad.

⁷ Las interpretaciones y aplicaciones respecto a esta máxima se han sucedido constantes y desde muy diversas perspectivas. Una interesante reflexión se encuentra en el capítulo VI de la primera parte de *Mélanges*, del filósofo, matemático y esotérico francés René Guenón, también llamado Abd al-Wāhid Yahyā, y publicado con anterioridad en árabe en la revista *El-Ma'rifah*, nº 1, en mayo de 1931. En ella, el autor hace un repaso a las distintas apropiaciones —Sócrates, Pitágoras...— que se han hecho de la frase en sí, así como concluye con un planteamiento en donde conocerse a sí mismo significa conocer a “su Señor”. (Guenón, 1976). Para Michel Foucault, en cambio, la máxima puede tomar parte en las prácticas relativas a la parresia o la “forma de decir veraz”. Este principio propulsa al individuo a decir veraz sobre uno mismo, siendo esta una actividad que se ejerce sobre/con los “otros”. Estas reflexiones sobre lo veraz y los falsos discursos se encuentran recogidas en *El coraje de la verdad*, donde se encuentran plasmadas las clases que dio Foucault en el Collège de France entre 1983 y 1984. (Gros, 2010).

⁸ Esto lo vemos reflejado en su proemio, en el fragmento seis, 1-2, donde expone que “es necesario que lo que es decir y pensar sea, pues es ser, pero nada no es”.

⁹ El filósofo destaca la importancia de la esencia en la identidad. “La identidad de cualquier sustancia —como ser real— viene dada más bien por su esencia, *tiv h\`n ei[nai* —en lo que sigue, esta expresión se cita como *the* [en la *Metafísica*]—” (Iniciarte, 2004: 35).

Una buena aproximación a la filosofía del sujeto en la Era Moderna es el libro *Individuation and Identity in Early Modern Philosophy. Descartes to Kant*¹⁰ donde a través de distintos autores nos podemos acercar a los planteamientos que hoy son capitales respecto a la temática de la identidad (Barber, K. F y Gracia, J. J. E., 1994). Encontramos, entre otros, casos como el de la sentencia “Pienso, luego existo” de René Descartes, considerado el padre de la filosofía moderna, en su escrito racionalista *El discurso del método* (Descartes, R., 2011), donde otorga a la capacidad de pensar y razonar la propia consecuencia de existir. Leibniz es otro de los autores que ofreció una reflexión sobre la identidad. En la sección novena de su *Discourse on Metaphysics* (Leibniz, G., 1969: 308) propuso la “identidad de los indiscernibles”, por la que dos objetos son idénticos si y solo si comparten las mismas propiedades.

Ya en el siglo XVIII¹¹, cabe destacar las propuestas sobre la identidad de Hegel, seguidas y criticadas por discípulos y detractores durante años. Adorno relaciona sus planteamientos en torno a los posteriormente ofrecidos por Kierkegaard.

El individuo de Kierkegaard es tan poco lo verdadero como el todo hegeliano. La tesis fundamental de Kierkegaard, según la cual la subjetividad es la verdad, es totalmente idealista. (...) Su teoría [la de Kierkegaard] es verdadera contra Hegel por cuanto que ella concede mayor derecho al momento de lo no-idéntico, de lo que no se reduce a su concepto, mientras que en Hegel tal momento lleva a la dialéctica, pero finalmente desaparece en la pura identidad del espíritu absoluto. Kierkegaard rompió el paréntesis de la filosofía de la identidad; y lo hizo de manera ejemplar, porque su acto aconteció de forma inmanente, no estableciendo arbitrariamente desde fuera una posición contraria a Hegel. En el concepto kierkegaardiano de sujeto como concepto de la existencia se abre paso aquello real no idéntico que escamotea la concepción del sujeto puro como espíritu del idealismo. En este sentido, Kierkegaard, que denostaba la mediación, acentuaba más que Hegel una mediación central que Hegel bien conocía: la del yo por el no-yo, la del sujeto constituyente por aquello que, según el

¹⁰ Este libro incluye diversos escritos sobre la filosofía del sujeto que abordan desde Descartes hasta Spinoza, Locke, Berkeley, Hume, Leibniz, Wolff o Kant.

¹¹ En esta época sucedieron varios acontecimientos que cambiaron el modo en el que la identidad era considerada y que tuvieron que ver directamente con el concepto de “individuo”. *La Declaración de los derechos del Hombre* —realizada a semejanza de la firmada en Virginia, EEUU, en 1776— precedió a la *Constitución francesa* de 1791, que intensificó el sentimiento de individuo bajo el amparo de la “democracia”.

esquema idealista, solo puede haber sido constituido por el sujeto. Pero ello no quita que su teoría sea también pensamiento de la identidad. Lo que en ella no se identifica con el concepto es espiritualizado y conceptualizado absolutamente como existencia. Kierkegaard subordina la totalidad al principio de la existencia como los idealistas lo existente a la totalidad (Adorno, 2006: 224-225).

Los planteamientos kantianos también contradecían los de Hegel. Este último concibió la identidad como algo unitario, por lo que rechazó los que, aun asumiendo esta característica, proponían una interrelación entre lo uno y lo múltiple (León, 1999). Kant abordaría la subjetividad transcendental o el “Yo pienso”, que es una cosa-en-sí o noumeno diferente al “Yo empírico” desarrollado en la “Análítica trascendental” de la *Crítica de la razón pura* (Kant, 1988). Por otra parte, existen ciertas facetas no conclusas respecto a la identidad en el pensamiento kantiano:

Cuando Kant trata de conciliar estas facetas contradictorias del Yo [la universalidad y la singularidad], el problema le resulta insoluble, tanto en la *Crítica de la razón práctica* como en la *Crítica del juicio*. El pensamiento de mínimos —de las mínimas condiciones comunes a los seres racionales—, que es lo que pretende demostrar el idealismo trascendental, tiene su frontera infranqueable en esta oposición. El Yo es tanto individuo singular como universal, y el principio de identidad kantiano se adentra en una dialéctica que no puede superar (León, 1999: 257-258).

Sin embargo, es en el siglo XX el momento en el que la discusión sobre la identidad ha sido más ampliamente debatida. Este periodo ha presenciado la publicación de obras cumbre sobre el individuo, la subjetividad, el Yo y la identidad. Martin Heidegger posee dos obras capitales para el desarrollo de este concepto: *Ser y Tiempo* (Heidegger, 1972) e *Identidad y diferencia* (Heidegger, 1988). Aunque la creación de ambas se encuentra separada por treinta años de diferencia, las principales ideas de Heidegger sobre la identidad se encuentran plasmadas en la primera y revisadas en la segunda. Uno de los conceptos más importantes relativos a este tema que utilizó el filósofo alemán fue el del “dasein” que es un significado de existencia representado por el “ser” (sein) y el “ahí” (da)¹².

¹² Para Heidegger: “Ser es siempre el ser de un ente (...). Elaborar la pregunta por el ser significa hacer que un ente —el que pregunta— se vuelva transparente en su ser” (Heidegger, 1972: 30-32).

Encontramos otras obras indispensables escritas por el filósofo francés Jean-Paul Sartre, como *El ser y la nada* (Sartre, 2004) o *El existencialismo es un humanismo* (Sartre, 2001). En el primero, el autor expresa:

El sujeto sin relación a sí se condensaría en la identidad del en-sí. [...] El sí representa, pues, una distancia ideal en la inmanencia del sujeto con relación a él mismo; una manera de no ser su propia coincidencia, de hurtarse a la identidad al mismo tiempo que la pone como unidad; en suma, una manera de ser en equilibrio perpetuamente inestable entre la identidad como cohesión absoluta sin traza de diversidad, y la unidad como síntesis de una multiplicidad. Es lo que llamamos presencia a sí. La ley de ser del para-sí, como fundamento ontológico de la conciencia, consiste en ser él mismo en la forma de presencia a sí (Sartre, 2004: 108).

Esto, según la autora Hannah Arendt, implica que se necesita de la mirada ajena, de la alteridad, para la conformación de la identidad propia. Sartre la concibe en continuo proceso y, con ello, introduce el elemento de la elección: “el hombre es el único que no sólo es tal como él se concibe, sino tal como él se quiere y como se concibe después de la existencia, como se quiere después de este impulso hacia la existencia; el hombre no es otra cosa que lo que él se hace” (Sartre, 2001: 16).

Christa y Peter Burger (Burger y Burger, 2001: 11) consideran que para Lyotard lo primero es el lenguaje, por lo que el “sujeto” es tan solo una “posición prevista en el lenguaje que el hablante puede ocupar” (Lyotard, 1988: 180-191), al contrario que para Manfred Frank, que defiende la existencia de los sujetos como “seres singulares autoconscientes” (Frank, 1988: 7-28).

Por su parte, Foucault posee varias obras que abordan el concepto en cuestión. En *Las tecnologías del yo* articula un discurso sobre el cuidado de sí a través del conocimiento de uno mismo, lo que reafirma la identidad como miembro de una comunidad y su herencia cultural con ciertas normas y leyes dadas que hacen que el sujeto sea a veces dominante y, otras, dominado (Foucault, 1990). También son interesantes sus conferencias en el Dartmouth College, realizadas el 17 y 24 de noviembre de 1980 y publicadas como *About the Beginning of the Hermeneutics of the Self: Two Lectures at Dartmouth* (Foucault, 1993: 198-227).

Otro de los grandes pensadores del siglo XX que abordaron la identidad es Paul Ricoeur. En su libro *Sí mismo como otro* —que es el resultado por escrito de las prestigiosas Gifford Lectures que impartió en la Universidad de Edimburgo en 1984— aborda uno de los conceptos más importantes en torno al tema: el de la *ipseidad*. El autor contrapone este término al de mismidad. O lo que Ricoeur llamaría “la dialéctica del sí y del otro distinto al sí” (Ricoeur, 2006: prólogo XIII-XIV).

Así, la lista de pensadores que abordaron el concepto en el siglo XX es rica y voluminosa, existiendo muchos más exponentes en sociología y filosofía que no hemos llegado a nombrar —Vattimo¹³, Derrida¹⁴ y otros cuyas obras han servido de base para esta investigación¹⁵— necesarios para guiarnos en este estudio, así como en otros campos, como es la psicología —Lacan, Freud...¹⁶—. Sin embargo, nosotros nos focalizaremos en autores cuyas publicaciones dentro del espacio temporal del siglo XXI reflejan cómo se interpreta la identidad personal dentro del marco de la actualidad. De este modo, partiremos de ciertos planteamientos clave en las obras de Byung-Chul Han, Zygmunt Bauman, Gilles Lipovetsky o Jean Serroy —entre otros— como punto de partida en el desarrollo de esta investigación. Podríamos decir, de

¹³ Vattimo escribe: “‘Filósofos como Nietzsche y Heidegger —pero también pragmáticos como Dewey o Wittgenstein—, al mostrarnos que el ser no coincide necesariamente con lo que es estable, fijo y permanente, sino que tiene que ver más bien con el evento, el consenso, el diálogo y la interpretación, se esfuerzan por hacernos capaces de recibir esta experiencia de oscilación del mundo postmoderno como chance de un nuevo modo de ser —quizá, al fin— humano” (Vattimo, 1990: 87).

¹⁴ J. W. Villalobos apunta que “Derrida, a lo largo de su obra, habla tanto de vigilancia como de hospitalidad: del otro que me precede y del futuro frente a mí, las dos caras del tiempo. La conciencia del pasado y del porvenir siempre es la conciencia de alguien, y dicho alguien no está, tiene que ser construido. La identidad es entonces el pegamento que une el instante, la tregua que permite sentir la duración al otorgar una identidad tanto al fenómeno como al observador: es la cohesión misma de la temporalidad” (Villalobos, 2007: 221).

¹⁵ Entre otras obras: Ferry, L. y Ranaut, A. (1989) *L'Ère de l'individu. Contrinution à une histoire de la subjectivité*, París: Gallimard; Lacan, J. (1966) *Écrits*, París: Seuil; Nietzsche, F. (2002) *La gaya ciencia*, Madrid: Akal; Foucault, M. (1997) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, México: Siglo XXI; Foucault, M. (1975) *Vigilar y castigar*, México: Siglo XXI; Foucault, M. (1995) *Historia de la sexualidad*, México: Siglo XXI; Merleau-Ponty, M. (1973) *Signos*, Barcelona: Seix Barral; Montaigne, M. (1994-1996), *Ensayos*, Madrid: Cátedra; Hegel, G. W. F. (1981) *Fenomenología del espíritu*, México-Madrid-Buenos Aires: FCE; Descartes, R. (1981) *Principios de la filosofía*, México: Porrúa; Pascal, B. (1998). *Pensamientos*, Madrid: Cátedra; Bataille, G. (1987). *Oeuvres complètes*, vol.I, París: Gallimard; Montesquieu (1964). *Ouvres complètes*, París: Seuil; De Beauvoir, S. (1989), *Memorias de una joven formal*, Barcelona: Edhasa; Blanchot, M. (1992) *El espacio literario*, Barcelona: Paidós; Barthes, R. (1983) *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.

¹⁶ El primero destaca por sus investigaciones acerca del reconocimiento de uno mismo a través del “estadio del espejo”, así como Freud destaca por sus propuestas sobre la identidad del sujeto, como consta en *El yo y el ello* (Freud, 1973).

hecho, que la esencia de este trabajo se conforma en la misma interrelación entre tres conceptos significativos o tres tipos de sociedad que plantean en sus trabajos: la sociedad de las pantallas de Lipovetsky y Serroy, la sociedad líquida de Bauman y la sociedad del cansancio de Han. Los tres puntos de vista afectan al sujeto como ente poseedor de una identidad que tiende a desquebrajarse para hacerse de nuevo, a reciclarse, y a estar presente no solo en un plano real sino también virtual, en lugares donde la negatividad ha sido retirada y la reinterpretación o reinención de sí mismo termina por cansar al individuo. Esta crisis de la identidad se refleja en el cine actual de diversas maneras y con distintas funciones, y es precisamente donde vamos a focalizar nuestra investigación. En el desarrollo de esta tesis vamos a tratar diversos autores —tanto contemporáneos como de otros periodos—, pero los planteamientos de estos cuatro son, sin duda, los pilares principales sobre los que se va a sustentar esta investigación.

Como hemos visto por medio de estas múltiples aproximaciones, es muy importante aceptar la amplitud del término, cuya dilatada extensión impide establecer fronteras concretas. Esto nos empuja a aceptar cierta polisemia, siempre difícil de aceptar en los estudios académicos, como característica inherente a la identidad. Sin embargo, y a pesar de este inconveniente, está consolidado como un tema de verdadero interés en el siglo XXI. El teórico y analítico de los estudios culturales Stuart Hall apunta sobre esta tendencia:

En los últimos años se registró una verdadera explosión discursiva en torno del concepto de «identidad», al mismo tiempo que se lo sometía a una crítica minuciosa. La deconstrucción se ha realizado en el interior de varias disciplinas, todas ellas críticas, de una u otra manera, de la noción de una identidad integral, originaria y unificada. La filosofía planteó en forma generalizada la crítica del sujeto autónomo situado en el centro de la metafísica occidental poscartesiana. El discurso de un feminismo y una crítica cultural influidos por el psicoanálisis desarrolló la cuestión de la subjetividad y sus procesos inconscientes de formación. Un yo incesantemente performativo fue postulado por variantes celebratorias del posmodernismo. Dentro de la crítica antiesencialista de las concepciones étnicas, raciales y nacionales de la identidad cultural y la «política de la situación» se esbozaron en sus formas más fundadas algunas aventuradas concepciones teóricas (Hall, 2003: 13).

El término “identidad” ha sido también el objeto de estudios de investigación académica¹⁷, tradicionalmente dentro del campo de la

¹⁷ Si buscamos en la base de tesis doctorales Teseo, nos encontramos con 469 búsquedas relacionadas con la identidad —no solo personal, sino de todas clases: nacional, de género, etc.—; habiéndose presentado el 77,40% —para ser exactos, 363 tesis— a partir del 2000, es decir, en el siglo XXI. En el caso de introducir la keyword “identidad personal”, la búsqueda se reduce a 40 investigaciones, de las cuales 35 —el 87,5% del total— se presentaron en el nuevo siglo. (Consulta realizada el día 18 de enero de 2016). Estas treinta y siete tesis y manuscritos etiquetadas bajo las palabras clave “identidad personal” en el nuevo siglo, cronológicamente, son: *La filosofía del Buddha según los sermones del canon pali* (Abraham Vélez de Cea, 2001); *Raza y género en la obra de Audre Lorde* (M^a Pilar Sánchez Calle, 2002); *La identidad personal en la pluralidad de sus relatos: estudio sobre jóvenes* (Juan Carlos Revilla Castro, 2002) *Evaluación de la cultura en la organización de instituciones de educación social* (Enrique Javier Díez Gutiérrez, 2002); *Rescaldos del tiempo : una exploración pluridisciplinar de la crisis de la representación del tiempo en ciencia y narrativa : (énfasis especial en Virginia Woolf y James Joyce)* (Asunción López-Varela Azcárate, 2002); *La biblioteca de la Real Academia de Farmacia de Madrid desde su origen hasta 1946* (María José Aliaga García, 2002); *El empresariado femenino en España: riesgo económico e identidad femenina* (Marcial Romero López, 2002); *Culpa [Manuscrito]: un obstáculo para la salud: la influencia que ejerce la culpa inconsciente e imaginaria en el origen y agravación de una enfermedad* (Denise Cristina Zandomenighi, 2003); *Otto Morales Benítez : la conciencia moral de Colombia* (Luis Alberto Orozco Arcila, 2003); *La identidad expresiva en M. Proust* (Jesús Ernesto Patiño Ávila, 2004); *El problema de la creencia en David Hume* (Pedro José Arana García, 2004); *La identidad expresiva en M. Proust* (Jesús Ernesto Patiño Ávila, 2005); *El simbolismo en la obra de Frida Kahlo: "Frida el ser doble o Rebis la piedra filosofal"* (Raúl Mejía Moreno, 2005); *Identidad personal y marginación en contextos socioculturales : un estudio de la mentalidad de los deambulantes* (Felsie Goicoechea Fuentes, 2005); *Rescaldos del tiempo: una exploración pluridisciplinar de la crisis de la representación del tiempo en ciencia y narrativa: (énfasis especial en Virginia Woolf y James Joyce)* (Asunción López-Varela Azcárate, 2005); *El consumo como configurador de identidades juveniles [Manuscrito]: una perspectiva sociohistórica y psicoanalítica* (Juana Rubio Romero, 2007); *El álbum de familia : de la caja de zapatos a los weblogs* (Tomás Zarza Núñez, 2007); *Identidad personal y donación [Manuscrito]: la configuración del yo en la acción dramática* (Ana Álvarez Garrido, 2008); *Identidad personal y donación: la configuración del yo en la acción dramática* (Ana Álvarez Garrido, 2009); *El consumo como configurador de identidades juveniles: una perspectiva sociohistórica y psicoanalítica* (Juana Rubio Romero, 2008); *Los pliegues del sujeto, hacia una nueva topología de la subjetividad [Manuscrito]* (Ana Isabel Bustamante Laos, 2009); *Perspectivas educativas contemporáneas en América Latina [Manuscrito]* (Ena Luz Valdez Hernández, 2010); *Perspectivas educativas contemporáneas en América Latina* (Ena Luz Valdez Hernández, 2010); *Identidad en las comunidades chiitas de Brasil [Manuscrito]* (Esther Solano Gallego, 2011); *Mujeres y arteterapia [Manuscrito]* (María Ángeles Alonso Garrido, 2012); *La utilización del disfraz en los planteamientos artísticos contemporáneos [Manuscrito]: desde 1980 hasta la primera década del siglo XXI* (Betrán Torner, 2012); *De la Identidad a la reputación [Manuscrito]: creación de un nuevo modelo de gestión de marca a través del talento = From identity to reputation: creation of a New Brand Management model through talent* (Ricardo Gómez Díez, 2013); *La construcción narrativa de la identidad a través de cuentos en la enseñanza de segundos idiomas a niños [Manuscrito]* (Miriam Fernández de Caleyá Dalmau, 2013); *Seres humanos, yoes y personas [Manuscrito]: una propuesta narrativa para el problema de la identidad personal* (Alfonso Muñoz Corcuera, 2013); *Identidad cultural en el objeto y diseño de souvenirs [Manuscrito] : el caso de Chiloé* (Claudio Andrés Petit-Laurent Charpentier, 2013); *La muerte en la*

filosofía, sociología y antropología. Del mismo modo ha servido de inspiración artística a escritores, artistas plásticos y músicos de todas las clases. Y, por supuesto, a cineastas. El incremento de su presencia en los estudios académicos lo podemos observar en el aumento de trabajos que versan sobre la identidad —en la misma nota quince se muestran los datos del Teseo que indican que el 77,4% de las tesis y manuscritos bajo la etiqueta de “identidad” se han presentado a partir del 2000 y el 87,5% de las etiquetadas como “identidad personal” se han defendido igualmente en el nuevo siglo—, así como su crecimiento en el mundo del cine, que ya hemos tratado en un epígrafe anterior.

Debemos considerar el auge de este concepto en el último siglo y su constante presencia como un proceso intrínsecamente ligado a la evolución de la sociedad y sus preocupaciones. Esto se refleja en el presente trabajo a través de textos discursivos utilizados, constituidos mayoritariamente por autores contemporáneos cuyas propuestas sobre la identidad se reflejan en las películas analizadas. De este modo sí se podría decir que se aborda la identidad contemporánea en la tesis, pero siempre como un recurso para tratar el tema y sus elementos constitutivos en el cine actual. Este trabajo presenta algunas aproximaciones al término en cuanto al análisis como tema cinematográfico, sin el objetivo de ofrecer un estudio sobre la propia identidad —que necesitaría una tesis doctoral para sí misma—, sino tan solo en cuanto a su vertiente cinematográfica. El breve recorrido anterior sirve esencialmente de contextualización e introducción a un concepto quizá imposible de definir pero necesario para proseguir con nuestro enfoque transversal y multidisciplinar.

Se debe comprender, por tanto, la transversalidad de la investigación. La identidad como temática atraviesa múltiples doctrinas y corrientes, así como conceptos y otros temas afines que pueden ser de por sí el principal elemento de una investigación. Pero tan solo nos

construcción de la identidad personal [Manuscrito] : intervenciones educativas en la ESO (Elísabet Ransanz Reyes, 2014); Vídeo arte doméstico en España [Manuscrito] (Carlos Trigueros Mori, 2015); Marca personal en medios sociales digitales [Manuscrito]: propuesta de un modelo de autogestión (Andrés del Toro Acosta, 2015); El teatro de Paloma Pedrero [Manuscrito] : de la mirada femenina a la crítica social (Mi Seon Hwang, 2015). De todos ellos, doce son manuscritos que, si los restamos, nos encontramos con veintiocho tesis doctorales que abordan la identidad personal de un modo u otro, siendo veintitrés realizadas en el siglo XXI —82,14% de las totales—. Esto nos indica que el interés por el concepto de “identidad” ha sido creciente en los distintos campos del ámbito académico de la Universidad Complutense de Madrid como muestra de la población investigadora. Consulta realizada el día 21 de enero de 2016.

detendremos en ellos en tanto que afectan o modifican nuestro objeto de estudio y núcleo de esta tesis: la representación de la identidad como temática en el cine contemporáneo. Consciente de que esto puede provocar cierto malestar en cuanto a la necesaria profundidad que se exige a todos los elementos abordados en este tipo de trabajos, el carácter *multimodality* y transversal del estudio así como la abstracción que caracteriza al mismo concepto de identidad obliga a no perder de vista la dirección principal de esta investigación, distrayéndonos con el desarrollo de conceptos colindantes que podrían tener por sí mismos sus respectivos monográficos.

4.2. La presencia de la temática de la identidad en la historia del cine

La identidad no siempre ha sido un tema principal en el cine. La importancia que ha ganado los últimos años contrasta con un recorrido poco ligero, más bien obtuso, a través de las diferentes etapas del séptimo arte. Desde los inicios del cine a finales del siglo XIX hasta la década de los sesenta, el espectáculo cinematográfico pasa por su etapa clásica. En ella destacan, sobre todo, las transformaciones y logros técnicos: de las proyecciones mudas se pasa a las sonoras y del blanco y negro al color. Según David Bordwell y Kristin Thompson, la narración clásica es modesta y se caracteriza porque:

Los agentes causales del motor de la acción dramática son personajes individuales que actúan por el deseo al que se opone algo o alguien dando lugar al conflicto.

La cadena de acciones causa-efecto motiva la mayoría de los hechos de la narración y a ella se subordina el tiempo.

Tiende a la narración “objetiva” —omnisciente—.

Las historias terminan con un fuerte grado de clausura, resolviendo todos los conflictos planteados (Bordwell y Thompson, 1995).

Según estos autores, la narración clásica está motivada¹⁸ “compositivamente”, aunque también puede estarlo “genéricamente”

¹⁸ La motivación es el proceso por el cual una narración justifica su material y la presentación de la trama de dicho material, y puede ser de diversos tipos: 1. Compositiva: Si la historia ha de seguir adelante hay que presentar ciertos elementos, unos factores causales clásicos. 2. Realista: Muchos elementos narrativos se justifican según su verosimilitud. Se extiende a lo que podemos considerar verosímil en la acción narrativa. 3. Intertextual: En este caso la historia está justificada según las convenciones

—como cuando los artistas de un musical cantan directamente al espectador o cuando una película de misterio mantiene en secreto cierta información crucial para la historia— y, con menor frecuencia, de forma “realista”. No es muy común verlo motivado por la forma “artística”: esto sucede muy pocas veces y nunca en estado puro (Bordwell, Staigner y Thompson, 1997: 26).

Respecto a la inclusión de la crisis de identidad personal en el cine clásico, observamos que aparece, sobre todo, en películas cuya confusión consiste en averiguar la verdadera identidad de uno de los personajes —normalmente la del villano— en thrillers o películas de espionaje y suspense. La identidad se conformaba tan solo como un aliciente más para alimentar una trama, que se resolvería tras un — comúnmente— sorpresivo final. Su tratamiento no se utilizaba ni como crítica social ni como pretexto del director para exponer su discurso artístico sobre el Yo, características que el cine moderno y contemporáneo sí utilizarán. La identidad en el cine clásico forma, entonces, parte de una motivación compositiva: como un factor causal para que la película siga adelante. Podemos tomar como ejemplo largometrajes como *Con la muerte en los talones*¹⁹ (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959) o *Cortina Rasgada* (*Torn Curtain*, Alfred Hitchcock, 1966). En la primera, el desconcierto se produce cuando Roger O. Thornhill, un ejecutivo del mundo de la publicidad, es confundido por unos espías con un agente del gobierno llamado George Kaplan —equivocación similar a la que años después utilizarían en clave de humor los hermanos Ethan y Joel Coen en *El Gran Lebowski* (*The Big Lebowski*, 1998)—. En la segunda, una trama de espionaje provoca que un científico estadounidense se tenga que hacer pasar por un desertor para conseguir información en la República Democrática Alemana.

El suspense y la intriga son, generalmente, fundamentales para el tratamiento de la identidad en el cine clásico, pero también hay excepciones que incluyen, de un modo u otro, esta temática.

de ciertos tipos de obras (ej. Si es una película hollywoodiense, acabará bien; si sale Marlene Dietrich, habrá una escena de cabaret) El tipo más común es el genérico: si es un musical se pondrán a cantar. 4. Artística. (Bordwell, Staigner y Thompson, 1997: 20-21).

¹⁹ En su guía para analizar la película, José María Monzó García y Salvador Rubio Marco la consideran como un clásico del “cine de persecución” o “cine de espionaje” en sentido amplio (Monzó García y Rubio Marco, 2000). Por tanto, el film encaja totalmente como ejemplo de película de espionaje o thriller donde la identidad se utiliza como un recurso narrativo secundario en el relato.

En 1941, Orson Welles estrena *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*), que narra la vida del magnate norteamericano Charles Foster Kane bajo el pretexto de descubrir el significado de su última palabra: "Rosebud". Esta funciona como un MacGuffing²⁰ que revela finalmente su significado al público: Rosebud parece ser el nombre del trineo que el protagonista tenía cuando era un niño y vivía con sus padres. El simbolismo que rodea a este objeto nos acerca a los deseos del personaje y a una parte muy importante de su verdadera personalidad que decidió esconder al resto del mundo. *Ciudadano Kane* no es una película que trate directamente sobre algún conflicto de identidad, pero ahonda inevitablemente en ella en su desarrollo y su final desenlace, por lo que es interesante para establecer las bases de esta temática en los inicios del cine. Otra de las películas clásicas que debemos mencionar es *Eva al desnudo*²¹ (*All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950). En ella, el director "coquetea" claramente con la idea de la suplantación de la identidad, fórmula que repetiría Almodóvar décadas después en *Todo sobre mi madre* (Pedro Almodóvar, 1999), al homenajear al film de Mankiewicz tanto en el título como en la trama.

Pero es con *Vértigo*²² (*De entre los muertos*) (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958), cuando surge un verdadero cambio. La identidad

²⁰ Alfred Hitchcock le contaba la historia del MacGuffing a François Truffaut de la siguiente manera: "Usted sabe que Kipling escribía a menudo sobre los indios y los británicos que luchaban contra los indígenas en la frontera de Afganistán. En todas las historias de espionaje escritas en este ambiente se trataba de manera invariable del robo de los planos de la fortaleza. Eso era el "MacGuffin". "MacGuffin" es, por tanto, el nombre que se da a ese tipo de acciones: robar... los papeles —robar...los documentos—, robar..., un secreto. En realidad, esto no tiene importancia y los lógicos se equivocaban al buscar la verdad en el "MacGuffin". En mi trabajo, siempre he pensado que los "papeles", o los "documentos" o los "secretos" de construcción de la fortaleza deben de ser extremadamente importantes para los personajes de la película, pero nada relevantes para mí, el narrador. Pero bueno, ¿de dónde viene el término "MacGuffin"? La palabra evoca un nombre escocés y es posible imaginarse una conversación entre dos hombres en un tren. Uno le dice a otro: "¿Qué es ese paquete que ha colocado en la red?" Y el otro contesta: "¡Ah esto! Es un MacGuffin". Entonces el primero le vuelve a preguntar: "¿Qué es un MacGuffin?" Y el otro: "Pues es un aparato para atrapar a los leones en las montañas Adirondak". El primero dice entonces: "¡Pero si no hay leones en las Adirondak!" Entonces el otro concluye: "En ese caso, no es un MacGuffin". Esta anécdota demuestra el vacío del "MacGuffin"... la nada del "MacGuffin" (Truffaut, 1991: 111).

²¹ El homenaje que hace Almodóvar a la película de Mankiewicz comienza por el nombre, que copia del original en inglés *All about Eve*, que traduce textualmente como *Todo sobre Eva*.

²² En *Vértigo*, el encuentro con una mujer similar que años antes murió y de la que el protagonista, Scottie Fergusson, se enamoró desemboca en una trama de misterio que esconde un plan de asesinato programado por un marido consciente de los problemas con las alturas del primero. Esta desestabilización de los espacios que posee

cobra un papel principal, no solo como parte de la trama, sino como recurso estilístico. Es utilizada para generar confusión en la narración, pero a su vez para crear una estética única en una combinación innovadora para la época de planos, música y movimientos. *Vértigo* narra la historia de Scottie, un detective que tras sufrir un trauma derivado de un trágico accidente acaecido en los tejados de su ciudad padece un vértigo que le obliga a retirarse. Cuando recibe la llamada de un antiguo compañero para que vigile a su mujer, Madeleine, este acepta. Scottie se enamora de ella; una joven atormentada que no puede evitar que la melancolía —y un extraño vínculo con una antepasada fallecida— le incite a arrojarla por un campanario. Tiempo después, Scottie se encuentra por la calle a una mujer, Judy, que comparte los rasgos físicos de Madeleine. Se hacen amigos a la par que intenta transformarla a imagen y semejanza de la fallecida: la ropa, el pelo... Sin embargo, Scottie está cada vez más convencido de que ella es Madeleine y que le han tendido una trampa. En efecto, finalmente descubre el engaño: el viudo contrató a Judy para hacerse pasar por su entonces esposa, y así perpetrar un plan que encubra el asesinato de su mujer. Este, consciente del vértigo que sufre el detective, ideó la caída desde el campanario para enmascarar, bajo la apariencia de suicidio, la verdad. Finalmente Scottie lleva a Judy al mismo lugar donde en teoría murió su doble, pero el remordimiento no hace más que empujar a la chica a repetir la escena, esta vez protagonizada por ella misma, y arrojarla desde el campanario ante la aterrorizada mirada del protagonista. Eugenio Trías, en *Vértigo y pasión* escribió sobre esta última imagen:

Al mirar a Madeleine, o al transfigurar plenamente su percepción a Judy en Madeleine, ha firmado la sentencia de muerte de ésta: la ha restituido a su hábitat infernal. Y el detective se ha quedado, al final, con los brazos caídos, presenciando desde el borde del altillo el desplome en el abismo de la mujer amada, abrazando el vacío (Trías, 1998: 194).

El doble no es el protagonista en este caso, pero sí existe un engaño derivado de la confusión de identidad entre Judy y Madeleine. Por tanto, sí que existe de algún modo un nexo con la temática del doble o *doppelgänger* que veremos más adelante.

Scottie lo aprovecha el director para introducir recursos estilísticos que acrecientan la sensación de incapacidad de distinguir entre lo verdadero y lo falso que realmente sufre el personaje.

La siguiente etapa, la del cine moderno, se caracteriza por la consecuente aparición de las distintas vanguardias cinematográficas — *nouvelle vague*, *free cinema*, neorrealismo italiano...— que darán más importancia al discurso del director y a su autoría²³ frente a la industria. González Requena opina que, a partir de los años cincuenta y sesenta, aunque algunos autores de cine clásico siguen realizando sus mejores obras, este cine experimenta en sus grandes líneas una degeneración. Mientras las formas superficiales del relato clásico parecen permanecer vigentes, algo esencial se ha quebrado ya en su interior:

El trabajo de la puesta en escena, de construcción de la representación, ya no se conforma como un despliegue visual — metafórico— del sentido simbólico del relato, sino que tiende a autonomizarse, a configurarse como el ámbito de un trabajo de escritura fílmica cada vez más sofisticado y autónomo. Y así, en cierto modo, la enunciación del film se despegua y distancia de sus enunciados narrativos, en un gesto, cada vez más acentuado, de desconfianza hacia el sentido que todavía, nucleiza el relato (González Requena, 2006: 5).

El autor considera que esto es la inevitable consecuencia de un cine intensamente ligado al estado anímico de sus grandes públicos. Por eso en él empieza a emerger esa sospecha, hija de la deconstrucción, que ha comenzado a calar, en esa misma época — que coincide, por lo demás, con el comienzo de la televisión— en el conjunto social. González Requena llama a esta época “manierista” — nosotros lo llamaremos “cine moderno”—, en un claro paralelismo entre el canon clásico renacentista y el manierismo histórico. Se presenta no solo como vigencia, sino incluso como perfeccionamiento sofisticado de los procedimientos formales introducidos por los clásicos y, a su vez, alejamiento y desconfianza creciente hacia el universo simbólico —y el orden de valores— de aquellos:

Si el texto clásico —renacentista o hollywoodiano— se centrara sobre el acto nuclear del relato mitológico que representara, los textos manieristas, en cambio, sin prescindir todavía totalmente de esos relatos, tienden, en cambio, a desplazar de su centro ese acto —el acto necesario del héroe en el que cristalizaba el sentido del relato—, para focalizarse sobre un acto de una índole del todo diferente: el acto de escritura, el alarde formal de un cineasta que

²³ Es importante destacar el movimiento en pro de la autoría del director que se produjo en los años sesenta, reflejado en los trabajos de, entre otros, Andrew Sarris (Sarris, 1985) y Paul Sellors (Sellors, 2010).

anota así su distancia —y su emergente descreimiento— hacia el sentido que emana del relato que enuncia. Así, con las escrituras manieristas, esa excepción mitológica que el cine americano representara en la historia de las artes del siglo veinte comienza, lentamente, a disolverse. Pues ese debilitamiento del sentido —mítico— del relato y el paralelo refinamiento del trabajo de escritura aproximan a los cineastas norteamericanos de ese periodo a los usos vigentes entre sus colegas europeos: comparten ya, después de todo, la desconfianza hacia el relato y la afirmación del acto de escritura como la vía de manifestación de esa desconfianza (González Requena, 2006: 5).

Requena destaca la entrada en crisis de la función del héroe —debilitado el valor simbólico de su acto narrativo— mientras que el acto de escritura, y con ella la figura del autor, impone su progresivo protagonismo. Lo que importa ahora es lo que dice el director, su discurso, y eso se refleja en el tratamiento de la identidad en la pantalla.

No es hasta la llegada de las corrientes estilísticas del cine moderno cuando se producen nuevos cambios transgresores en la utilización de la identidad como tema principal. Aparecen nuevos temas mucho más intimistas como la soledad, la incomunicación, el silencio, la pareja, la libertad, el recuerdo, la violencia, el callejeo o el tedio (Lipovetsky y Serroy, 2009: 47). Estos —algunos más que otros— influyen necesariamente en la esfera personal del personaje y, por tanto, desembocan en un cambio en su propia concepción. Recordemos lo que Aristóteles, en su *Poética*, decía sobre los personajes:

Con respecto a los caracteres hay cuatro cosas a las que es preciso apuntar. En primer lugar, y sobre todo, que sean buenos. Los personajes tendrán carácter si sus palabras y acciones ponen de manifiesto una elección; el carácter será bueno si la elección también es buena. Lo cual depende, sin embargo, del tipo de persona (...). Lo segundo es que sea adecuado (...)²⁴. Lo tercero, la semejanza, lo cual es distinto de hacerlo bueno y apropiado. Lo cuarto, la consistencia: incluso cuando la persona imitada es inconsistente, es preciso que sea consistente en su inconsistencia (Aristóteles, 2000: 98-99).

Por lo que se observa, el prototipo de personaje clásico que Aristóteles propone (bueno, adecuado, semejante y consistente) se encuentra muy alejado del actual, y el inicio de esta mutación en el

²⁴ Adecuado a su persona, se entiende, como podría no ser adecuado ser mujer y ser viril —ejemplo Aristotélico—.

cine comienza verdaderamente con los nuevos movimientos cinematográficos. En la *nouvelle vague* las narraciones se transforman en mucho más intimistas, los temas giran en torno a los sentimientos y los pensamientos de los personajes afloran constantemente en sus espontáneos diálogos. Las historias grandilocuentes dejan paso a los pequeños relatos sobre las personas²⁵, en un claro giro que acerca el interés de los espectadores hacia su vida privada.

Todo esto provoca que la identidad sea un tema proclive a aparecer en pantalla. El cine moderno lo utiliza próximo a la temática principal, como en *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961). En esta película la confusión de identidad llega a tal punto que los nombres de los personajes y los lugares son lo de menos, proponiendo una nueva visión sobre la veracidad de la memoria y los recuerdos. Carlos Losilla, colaborador de *Cahiers du cinema* España, considera esta película como un “emblema de la modernidad” y, a su vez, una “autopsia del cine clásico” (Losilla, 2009). Los protagonistas no tienen nombre, solo sabemos que hay un sujeto X que le dice a una mujer A que el año anterior se conocieron ahí —o en cualquier otra parte—, y quedaron en fugarse juntos, pero ella parece no recordarlo. El juego de identidades se utiliza constantemente, para recordarle a la mujer quiénes eran y qué hicieron, aunque la frontera entre ficción y realidad sea constantemente traspasada. La misma protagonista dice en un momento del film: “Era como si nadie ahí supiera quién eras. Sólo yo lo sabía. Ni siquiera tú lo sabías”. El olvido, como veremos más adelante, es otra de las sub-temáticas utilizadas en el cine para desarrollar el conflicto de identidad.

Con la “nueva ola” las películas que introducen la identidad entre sus temáticas se incrementan, traspasando fronteras, corrientes y estilos. Así surgieron otros largometrajes —que aquí tan solo trataremos muy por encima, pues merecerían una tesis propia cada una por separado— como *Persona*²⁶ (Ingmar Bergman, 1966) en Suecia, *Teorema*²⁷ (Pier

²⁵ “Los trazos más sobresalientes de sus obras son el tratamiento de unos temas de corte intimista y personal, narrados de forma muy directa y con medios técnicos sencillos, que utilizaban equipos reducidos y abarataban los costes de producción, más un empleo original e imaginativo del lenguaje fílmico, que se diferencia del academicismo y la pulcritud que le precedía” (Romaguera i Ramió, 1999: 79).

²⁶ Según Stanley Cavell tanto *Persona* como *Belle de jour* (Luis Buñuel, 1967) tratan: “de la significación, o de los límites, o de las condiciones de la identidad femenina y, por tanto, evidentemente, de la identidad humana” (Cavell, 2008: 78).

Paolo Pasolini, 1968) o *París, Texas*²⁸ (Win Wenders, 1984), largometraje este último que roza los límites cronológicos de la etapa de transición. Cada uno trata sobre la identidad de una manera u otra, tanto superficialmente como en profundidad. Así, el tema principal de *Teorema* es la fe y el de *París, Texas* el autodescubrimiento a través de un viaje de autoafirmación hacia el pasado, aunque ambos manifiestan una inherente reflexión sobre la identidad. De diferente manera pasa en *Persona*, que trata de la identidad directamente, de forma explícita y sin rodeos. Los recursos estilísticos ayudan a expresar este tema en el lenguaje audiovisual. En *Persona* Bergman superpone los rostros de las dos protagonistas, mientras que en *París, Texas* Wenders hace lo propio con las caras de los padres ausentes Travis y Jane.

Si nos adentramos en el cine posmoderno apreciamos ciertas influencias heredadas por el cine contemporáneo en materia de identidad personal. La relativización moral de los personajes modernos —recordemos el interpretado por Jean Paul Belmondo en *Al final de la escapada*²⁹ (*Au bout de soufflé*, Jean-Luc Godard, 1960)—, dará paso en el posmodernismo a antihéroes modernos —Deckard en *Blade Runner*³⁰ (Ridley Scott, 1982)— mucho más nihilistas y de dudosa

²⁷ En esta novela/película de Pasolini un joven huésped seduce a una familia burguesa sumiéndoles, tras su marcha, en una seria crisis de identidad. La introducción de un extraño en una casa derivado de un acto de absoluta hospitalidad y el cambio consecuente en la identidad de sus dueños lo trata Eleanor Kaufman en su libro *The Delirium of Praise: Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski*: "The host allows the stranger as guest to so transform the host that soon there is no longer a proper distinction between host and guest" (Kaufman, 2001: 140) ("el anfitrión permite al extraño como invitado transformar al propio anfitrión hasta que no haya ninguna diferencia entre ambos, huésped y anfitrión"). De una manera parecida la crisis de identidad se sucede en la película *El sirviente* (*The Servant*, 1963) de Joseph Losey, en la que el protagonista se introduce como sirviente en una casa —esta vez no como huésped— para adoptar, poco a poco, el puesto de anfitrión, cambiando los papeles iniciales y convirtiendo a su jefe —y dueño de la propiedad— en su criado.

²⁸ Relato sobre la búsqueda de la identidad que utiliza la temática del viaje revelador. El tema de "la búsqueda" de uno mismo en los viajes ha sido una constante en la literatura bien recibida por el cine y se estructura sobre la metáfora de la vida como un camino que recorrer. Los personajes se descubren a sí mismos a través de sus experiencias en el camino: desde Ulises en *La Odisea* (Homero, 1979) a Alonso Quijano en *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (De Cervantes Saavedra, 2015), Leopold Bloom en *Ulises* (James Joyce, 2011) o Sal Paradise en *On the Road* (Kerouac, 2000). El espacio recorrido y el tiempo se acorta con los nuevos relatos, minimizando el descubrimiento de uno a la más ínfima expresión: puede ser en el espacio de un día en una sola ciudad o en la habitación, tendencia que se verá incluso más radicalizada en el cine y que veremos desarrollado más adelante.

²⁹ Como le describe Gómez Tarín: "Michael es un personaje contradictorio, ambiguo, rico en matices, parece culto y es un delincuente" (Gómez Tarín, 2005: 111).

³⁰ Para Marzal Felici y Rubio Marco: "Rick es un ser crepuscular (un ex-todo), desconfiado y desencantado, un antihéroe —se confiesa un asesino—, para el cual los

condición moral —Vincent Vega y Marsellus Wallace en *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994)—. La frontera entre el bien y el mal se abre para facilitar la entrada en la pantalla de personajes desencantados, con valores poco marcados y muy preocupados por sí mismos. Y es que, como afirmaba Lyotard en *La condición posmoderna*: “El saber postmoderno no es solamente el instrumento de los poderes. Hace más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalece nuestra capacidad de soportar lo inconmensurable” (Lyotard, 1991: 5). Por tanto, en el cine posmoderno la paleta de grises se acentúa, presentando unos personajes más complejos, contrarios al prototipo de héroe del cine clásico.

Su evolución nos adentra en el cine contemporáneo, escenario de personajes narcisistas y temáticas cada vez más relacionadas con ello. Según nuestro marco temporal, esta etapa comienza en el 2000, pero podemos contar con ciertos antecedentes que ayudan a comprender la introducción de la temática de la identidad y su tratamiento. En 1999 se estrenaron varias películas que cuestionaban la realidad del mundo interior y del exterior de los personajes: *Cómo ser John Malkovich*³¹ (*Being John Malkovich*, Spike Jonze), *El club de la lucha*³² (*Fight Club*, David Fincher) y *Matrix*³³ (*The Matrix*, Hermanas Wachowski). La primera y la segunda ponen en duda la veracidad del mundo interior de sus protagonistas, es decir, quiénes son ellos en realidad, mientras que la tercera nos obliga a debatir entre si la realidad exterior que percibimos a través de los sentidos es verdadera o no. Por la naturaleza de nuestro trabajo, nos interesaremos por las dos primeras.

En *Cómo ser John Malkovich* la identidad se configura de un modo completamente directo, siendo este el eje en el que se articula el relato

acontecimientos de la película suponen una vuelta provisional al pasado oscuro del que huye —volverá a ejercer por última vez como *Blade Runner*—” (Marzal Felici y Rubio Marco, 2003: 21).

³¹ La posibilidad de transformarse en otras personas nos remite a la mitología griega, en la cual Proteo personifica la capacidad de metamorfosis y las ganas de “devenir Otro”. César Moreno Márquez, en “El deseo de Otro o la fascinación de Proteo” desarrollará esta analogía que nosotros ampliaremos más adelante (Moreno Márquez, 1994).

³² Siguiendo la línea de la anterior referencia, el deseo de ser otro también se manifiesta en el tema del doble en la invención de “otro Yo”, de un “Yo deseado”, que es, en este caso, Tyler Durden.

³³ La realidad o falsedad del mundo exterior que se plantea en *Matrix* nos remite al mito de la caverna de Platón y a la duda cartesiana de Descartes (Palao y Crespo, 2005: 135). En cambio, Ana Marta González hace una distinción entre la película y la alegoría: a diferencia del mundo que propone Platón, en la película el mundo real es oscuro, sin sol, lejos del mundo virtual o ficticio (González, 2009: 48).

y el tema principal de la misma. La película narra la historia del titiritero Craig Schwartz (John Cusack), que cree que su vida carece de sentido. Vive con su esposa Lotte (Cameron Díaz) mientras trabaja en una tienda de animales que no le gusta. Tras conseguir un trabajo en la planta siete y medio del edificio Mertin-Flemmer de Manhattan, descubre que desde ahí puede acceder a la mente de John Malkovich durante unos quince minutos para luego ser expulsado en una cuneta de New Jersey. Esta oportunidad provoca en Craig una verdadera revelación, y decide montar un negocio a expensas del descubrimiento. El hecho de entrar en la mente de otro está intrínsecamente ligado al deseo de poder ser otra persona, tema que Ray Kurzweil compara con poseer avatares virtuales en las redes sociales:

“Esto (la utilización de las Webcams en RSS) permitirá a uno conectarse y experimentar realmente lo que es ser otra persona, con sus reacciones emocionales incluidas, concepto en el que se basa el argumento de la película *Cómo ser John Malkovich*. En la realidad virtual, uno ya no tiene que seguir siendo la misma persona; puede ser alguien distinto; puede proyectarse a sí mismo como una persona diferente” (Kurzweil, 2008: 278-279).

Por tanto, el tema de los avatares y de las redes sociales, implícitas en los diversos modos de vida contemporáneos, provocará también un giro inesperado en la temática de la identidad, y así se mostrará en el cine y, por tanto, en una de las partes de este trabajo.

Por otro lado, *El club de la lucha* desarrolla el tema del desdoblamiento de la personalidad del protagonista —del que nunca sabemos el nombre—, que crea un *alter ego* que posee todas las características que él desearía tener pero de las que adolece. No hay que confundir este procedimiento, el del desdoblamiento de la personalidad, con el del doble. El primero propone un problema cercano a la psicología, a la creación de un ente imaginario que se ve y con el que se interacciona³⁴, mientras que el segundo plantea una cuestión metafísica, un problema entre el Yo y el Otro que cuenta con una gran tradición en la literatura y que juega con el primero para que el público pueda dar una explicación lógica a lo que suele ser inexplicable e, incluso, fantástico.

³⁴ En la película *Una mente maravillosa* (*A Beautiful Mind*, Ron Howard, 2001) el protagonista se hace amigo de su compañero de cuarto y se relaciona con un grupo de personas que más tarde descubrimos que no existen y que forman parte de las alucinaciones resultantes de la esquizofrenia que padece.

En estos años que han conformado el inicio de siglo XXI las películas que han abordado la identidad se han incrementado considerablemente, y su tratamiento confiere desde su uso clásico — como excusa para que el hilo argumental siga su curso— al moderno — utilizándose como un discurso del autor— hasta llegar a las que surgen en nuestros días —crítica al individuo actual, reflejo de una sociedad en cambio, hibridaciones y aparición de los avatares virtuales e inclusión de la vida en el universo de la pantallasfera³⁵—.

La evolución de la identidad en el arte es un reflejo de la sociedad contemporánea preocupada por sí misma³⁶ y en continuo cambio³⁷. Esto se evidencia no sólo en el cine, sino que también en otras expresiones artísticas que han sufrido varias transformaciones en detrimento de la identidad, como las artes plásticas y la literatura. Sin embargo, nuestro objetivo se centrará en analizar esos patrones relativos a la temática de la identidad en el cine contemporáneo para comprender cómo es representada en la actualidad.

³⁵ Término acuñado por Lipovetsky y Serroy en *La pantalla global* (Lipovetsky y Serroy, 2009).

³⁶ Desde una perspectiva sociológica, Christopher Lasch en 1978 ya profetizaba sobre la cultura del narcisismo, advirtiendo que el trastorno narcisista de la personalidad iba en aumento en las sociedades occidentales principalmente por los cambios sociales a gran escala, entre los que se encuentran el hedonismo a corto plazo, el individualismo, la competitividad y el éxito (Lasch, 1978).

³⁷ Bauman explica en *Vida Líquida* la fragilidad —buscada— de los nexos y relaciones entre individuos contemporáneos, que necesitan estar en constante cambio/movimiento para sobrevivir, como el patinador sobre hielo que cuando más rápido va, menos probabilidades tiene de que el hielo se desquebraje y caiga al agua helada (Bauman, 2010).

5. Tratamientos clásicos de la identidad en el cine

La identidad ha estado, desde antaño, presente en la narrativa a través de distintos medios. La literatura es uno de esas vías por las que los temas se han ido extendiendo y es, por tanto, uno de los focos principales de estudio. Con la aparición del cine se suma otro lenguaje al desarrollo de los temas; utiliza la citada disciplina como fuente de inspiración y hereda los temas ya presentes adaptándolos a sus propias características. Este es el caso de la subtemática del doble y, en menor medida, de la pérdida de memoria en relación con la identidad. La primera se encuentra más relacionada con la literatura, la segunda con la presencia primigenia de la identidad en el cine; pero ambas conforman claros antecedentes de lo que hoy es la temática de la identidad.

En su representación contemporánea sufren diferentes transformaciones en un claro proceso de aclimatación a la época actual. Estos cambios, sin embargo, se encuentran fuertemente influenciados por referencias anteriores y características propias de estos relatos que no debemos subestimar.

Las dos se inscriben dentro del gran espectro que supone la enfermedad en relación con las cuestiones ontológicas del Yo. El manejo de la identidad en el cine se ha justificado en innumerables ocasiones como un vestigio de un problema de salud mental importante, poniendo de manifiesto el desorden en ciertos procesos básicos de la identidad como pueden ser: la diferenciación, la continuidad, la vitalidad, la integración y la autoestima¹. Los trastornos de la memoria y la aparición de un doble beben especialmente de estos argumentos para desarrollar sus subtemáticas en un ejercicio de diferenciación entre la realidad y la ficción.

A continuación vamos a desarrollar la presencia y significación de estos temas como representaciones en la pantalla, acompañadas de sus correspondientes análisis fílmicos.

¹ Encontramos información al respecto en *Handbook of Self and Identity* (Leary y Tangney, 2003); *Personality Disorders en Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (5th ed.)* (American Psychiatric Association, 2013); y *Narcissistic Personalities en Psychoanalytic Diagnosis. Understanding Personality Structure in the Clinical Process* (McWilliams, 1994).

5.1. El doble, un tema heredado de la literatura

*'Tis thee (myself) that for myself I praise,
Painting my age with beauty of thy days.*

William Shakespeare²

Como hemos indicado anteriormente, el cine, desde sus orígenes, ha heredado de la literatura temas que ha utilizado en el desarrollo de su propia historia. Por tanto, los estudios referidos a la temática en la literatura nos sirven como coordenadas prácticas para el análisis cinematográfico. El tema del doble o del *doppelgänger*³ es uno de esos casos que podemos inscribir como herencia directa de la literatura; como José María Aguilar afirma:

El tema del doble como la externalización de la cualidad inherente al ser humano tiene una larga y prestigiosa tradición literaria, de la que *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson y *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde son señalados ejemplos (Aguilar, 2007: 21).

Por ello, nos interesa averiguar qué planteamientos han surgido en esta disciplina que se puedan aplicar a la nuestra. El tema ha pasado de la literatura al cine guardando las mismas características y aspiraciones. Estas narraciones se caracterizan por el desdoblamiento de sus personajes, un proceso que nace a raíz de una situación de estrés o crisis que provoca la aparición de un doble del protagonista en escena. La visión de este ente causa una profunda impresión en el personaje y en su autoconcepción como individuo único, y pronto comienza a dudar sobre su propia persona. Ese “otro Yo” da lugar, en la mayoría de las ocasiones, a un enfrentamiento entre ambos: original y doble. Según Lubomír Doležel, entre ellos se produce una situación determinante, “como si se tratara de mostrar que no hay sitio para dos manifestaciones de un solo y mismo individuo en un mismo mundo (...)” (Doležel, 1985: 469). Por este motivo, “las historias de dobles terminan tan a menudo en un homicidio que es, a la vez, un suicidio” (Doležel, 1985:

² Traducción de la investigadora: “Es a ti —a mí mismo— a quien yo mismo elogio,/ pintando mi vejez con la belleza de tus días”. Fragmento del soneto LXII de William Shakespeare (Shakespeare, 2007: 235).

³ La primera vez que se definió la palabra *doppelgänger* fue en la novela *Siebenkäs* (Jean Paul, 1796), con una nota a pie de página que decía: “so heissen sie Leute die sie selbst sehen” (Traducción de la investigadora: “y así se llama a las personas que se ven a sí mismas”) (Vardoulakis, 2010: 28) y (Goldberg-Esteva, 2007: 128).

469). Por tanto, la aparición del doble, del Otro igual a sí mismo, se presenta como un augurio de muerte, una amenaza directa contra el Yo y su lugar en el mundo. El nuevo visitante altera la vida del original, enfrentándole, en la mayoría de ocasiones, a sus propias contradicciones. Es la contraposición —o la proyección— de dos partes no integradas de una misma persona; la experimentación de un área oscura y escondida del personaje:

El desdoblamiento quizás no suponga más que una metáfora de esa antítesis o de esa oposición de contrarios, cada uno de los cuales encuentra en el otro su propio complemento; de lo que resultaría que el desdoblamiento —la aparición del Otro— no sería más que el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo; en otras palabras, la aparición del doble sería, en último término, la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte (Bargalló, 1994: 11).

El Otro obliga al Yo a salirse de sí mismo y ver sus actos desde fuera, como lo harían los otros. Es el espejo convexo de sí mismo que le obliga a mirar, a observarse. Esta concepción del doble se encuentra inscrita en el doble tal y como Doležel consideraba al *double*, que se caracterizaba por una situación en la que “dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción” (Doležel, 1985: 464). El *double* es una figura que ocupa “el espacio central, el más visible, del campo temático del desdoblamiento” (Doležel, 1985: 466-467); es el que se desdobra, ve y percibe a su otro Yo. Pero para instaurarnos en esta definición de doble que maneja Doležel debemos comprender su aportación a este campo. Su análisis está realizado desde el punto de vista estructural, para ligarlo así a su teoría de la semántica de los mundos posibles, que es una teoría del razonamiento y la imaginación que asigna una serie innumerable de dobles a cada individuo (Doležel, 1999: 166).

En literatura estos mundos posibles son los mundos ficcionales, que estaban formados por una serie de individuos ficcionales componibles. Y es que según Doležel, para la representación semántica del doble se debe complementar el rasgo de *componibilidad* —que necesita de la capacidad de coexistencia y cooperación— con el concepto de identidad personal. De las manipulaciones entre identidad personal y *componibilidad* Doležel obtiene tres temas afines: el tema de Orlando —un individuo con una identidad fija existe en distintos mundos alternos, popular en la mitología bajo el nombre de reencarnación—, el tema de

Anfitrión —coexistencia en el mismo mundo de dos individuos con dos identidades personales distintas pero homofóbicas en sus propiedades esenciales— y el tema del doble —dos incorporaciones alternativas del mismo individuo coexisten en el mismo mundo ficcional—. Según el artículo de Doležel, tanto el tema de Anfitrión como el del Orlando se relacionan con el doble por una zona transicional de manifestaciones ambiguas e inciertas. Y verdaderamente es así, pues el doble propiamente dicho pertenece a la tercera categoría, que se manifiesta en un mismo mundo ficcional en el que coexisten e interaccionan los individuos.

Si desarrollamos la reflexión del autor, diremos que para ser dobles estos personajes deben de conjugar los dos aspectos anteriormente citados: el de identidad personal y el de *componibilidad*, por lo que necesariamente entre ellos tiene que existir coexistencia e interacción. Tan solo el “tema del doble” engloba estas tres características, puesto que el resto de composiciones que propone Doležel carece de alguna de ellas. En el de Anfitrión las dos personificaciones no coinciden en identidad personal. De hecho, si repasamos el propio mito de Anfitrión, lo que encontramos es la historia de un engaño perpetrado por un dios hacia el personaje homónimo para yacer con su mujer. En Orlando la coexistencia es imposible, ya que ambas personificaciones no pueden vivir en un mismo mundo —comparten cuerpo—; y cuando existe una en el mundo, no puede existir la otra.⁴

5.1.1. El *doppelgänger* o el tema del doble

Basado claramente en los modos de construcción de las variedades del doble presentadas por Doležel, Bargalló Carreté desarrolló tres tipos de desdoblamientos (Bargalló, 1994: 17):

- a) Por “fusión” en un individuo de dos originariamente diferentes; que podría ser el resultado de un aproximamiento lento entre ambos hasta alcanzar la identificación —como en el relato *William Wilson*, de Edgar A. Poe (1970: 57-61)— o de manera repentina e imprevista —como en la obra *El doble*, de Dostoyevski (1985)—.

⁴ Volvemos a encontrarnos bajo el amparo de la enfermedad como justificante narrativo cuando la historia se centra en un protagonista que sufre un trastorno de personalidad múltiple. Sin embargo, al no convivir en el mismo mundo a la vez, pues cuando una personalidad aflora las demás se encuentran en otro plano, estas no coexisten ni se interrelacionan entre ellas, por lo que no existe el caso del doble propiamente dicho o *double*.

b) Por “fisión” de un individuo en dos personificaciones del que originariamente no existía más que una —como en *La nariz*, de Gogol (2003) o *La sombra*, de Andersen (1986)—.

c) Por “metamorfosis” de un individuo, bajo diferentes formas que pueden ser reversibles —El *Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, de Stevenson (1988)—, o irreversibles —como en *La metamorfosis*, de Kafka (2005), o en *Orlando*, de Virginia Woolf (1928)—.

Incluso José Yago Pérez Amores⁵ añade a la tipología un cuarto, el de “origen innato o doble ya asumido” que, afirma, aparece en los siguientes textos:

Este tipo, que Doležel no contempla como variante del doble, aparece en varios textos y con varios nombres: en *El difunto yo*, de Garmendia (1995: 57) como “mi alter ego” y en *El otro yo* de Benedetti (2012) como “otro yo”. Un caso particular dentro de este grupo es *Doblaje*, de Ribeyro (2006: 317), ya que aunque al principio del cuento se habla de un doble inherente que vive en las Antípodas, los dobles no se encuentran nunca y tampoco se afirma con rotundidad que ese doble exista de verdad —aunque se advierten lo que se puede asegurar que son sus “acciones”—. También podríamos hablar aquí de *Lejana* (Cortázar, 2014), como dijimos antes, pero no creo que se pueda afirmar con rotundidad, puesto que el relato no da pistas suficientes para saber si el doble es o no innato. Y por supuesto el problema del tema de Orlando que plantea *El otro cielo* (...) (Pérez Amores, 2006)

Pero volvemos a encontrarnos con el problema de la identidad personal aunada a la *componibilidad*. El desdoblamiento de fusión nos remonta al *double* propiamente dicho de Doležel, a su tema del doble,

⁵ Pérez Amorés propone un análisis del doble partiendo de tres momentos clave en las narraciones en las que este aparece: el origen, el encuentro y el desenlace. El primero remite a cómo “surge” ese doble ajeno al sujeto principal, el segundo a cómo el protagonista cae en la cuenta de la existencia del Otro y el tercero a la acción final de la historia: “La terminología que empleo para describir lo que estoy analizando es simple y creo que se entenderá fácilmente: utilizo la palabra Momento para describir un punto concreto que marca un cambio importante en el relato, y analizo concretamente tres tipos de momentos que creo fundamentales para el desarrollo de un texto cuyo tema sea el doble, y para los cuales he utilizado los siguientes nombres: Origen: puesto que el doble es, al menos de acuerdo con el concepto de realidad aceptado por la mayoría, un fenómeno sobrenatural, se debe producir de forma provocada o accidental en algún momento de la trama, ¿en cuál?. Encuentro: es el momento del relato en que el protagonista toma conciencia de que tiene un doble, lo que permite la interactuación de los dobles como tales. Y finalmente Desenlace: si el doble es un fenómeno sobrenatural, sólo uno de los dos puede permanecer en el ámbito de la realidad, esto se suele solucionar con la eliminación de uno de los dos, no necesariamente de forma violenta, aunque como veremos hay otras posibilidades” (Pérez Amorés, 2006).

que cumple con los dos requisitos antes nombrados. Se trata de la aparición misteriosa del *doppengänger* que comparte rasgos con el protagonista. Esta característica es muy importante, pues el *double* siempre tiene que ser físicamente igual al primero, como un reflejo, una contraposición a sí mismo que permita iniciar el duelo metafísico. Ante la inusual lógica de encontrar un doble en el mundo, las narraciones tienen que sostenerse sobre un mundo fantástico y/o dejar una puerta abierta a posibles problemas mentales del personaje.

David Lynch utiliza su ingenio para incluir el tema del *doppelgänger* en su cine. En *Inland Empire* (David Lynch, 2006), la dualidad e incluso triplicidad de la protagonista se configura en el universo *onírico-lynchiano* del director⁶, quien utiliza la propia autorreferencialidad de sus películas para justificar la presencia del doble. La protagonista en *Inland Empire*, Nikki (Laura Dern), es una actriz a la que le ofrecen el papel de Sue, años antes interpretado por otra mujer que murió en extrañas circunstancias. A partir de ese momento Nikki se sumerge en el universo del director, confundiendo su identidad con la de Sue y con la anterior actriz. Incluso se sugiere una metalectura en la que el binomio Dern/Lynch sucumbe a ese mundo onírico, participando en las categorías de director/actriz principal implicadas en el proceso artístico de creación de un film. Como ejemplo de este desdoblamiento por fusión desarrollaremos más adelante un análisis sobre esta figura en la película *Cisne negro* (Darren Aronofsky, 2010).

En el caso de la fisión tendríamos que encontrarnos en un terreno que aceptara la fantasía en el desarrollo de la historia. Aquí nos topamos con un par de problemas: la imposibilidad de similitud entre las apariencias de ambos y la improbable identidad personal, debido a que una de las partes es tan solo una fracción de una persona —aunque, claro está, cada vez va humanizándose más—.

El tercer tipo de desdoblamiento, la metamorfosis, que coincidiría con el tema de Orlando, choca sin duda con la necesaria *componibilidad* en cuanto que es imposible la coexistencia entre ambos sujetos —original y doble— y, por tanto, su interrelación.

⁶ En *Atrapa el pez dorado. Meditación conciencia y creatividad*, el director expresa cómo unió los elementos de la película para que dieran forma a la misma, sin saber cuál sería el resultado final: "Es interesante observar cómo coexisten las cosas que en principio no están relacionadas. Eso da que pensar. ¿Cómo se relacionan cuando parecen tan alejadas? Así se conjura una tercera cosa que casi unifica las dos primeras. Es una lucha por descubrir cómo puede funcionar la unidad en medio de la diversidad. El océano es la unidad en la que flotan las cosas" (Lynch, 2008: 157).

Sin embargo, sí se podría observar otra tipología más de doble que se suma al desdoblamiento por fisión, y que contiene las particularidades de *componibilidad* e identidad personal. Se trata de aquellos “dobles” que viven en otra parte del mismo mundo —plano espacial— y que por tanto coexisten con el protagonista sin interrelación alguna hasta que la presencia de uno de los dos sujetos se manifiesta ante el otro —normalmente de manera puntual y casual— poniendo en conocimiento de ambos esta inusual situación. Es lo que José Yago Pérez Amores llama innato o doble ya asumido. Aparte de los ejemplos dados por el autor citado en literatura, encontramos el equivalente de este doble innato en cine. Por ejemplo, en *La doble vida de Verónica* (*La double vie de Véronique*, Krzysztof Kieslowski, 1991), se nos narra la vida de dos mujeres que no se conocen pero que comparten rasgos físicos y pasiones: Weronika, que vive en Polonia, y Véronique, que reside en París. Las similitudes entre las vidas de ambas son asombrosas: zurdas, con problemas cardíacos, huérfanas de madre y fieles devotas de la música. En la película, Weronika ve a su doble gala idéntica a sí misma entre un grupo de turistas extranjeros; más tarde Véronique revela las fotos de su viaje a Cracovia, donde descubre a una joven idéntica a ella. Aunque no se conocen, las dos protagonistas se perciben desde siempre. En un momento de la película Weronika le llega a decir a su padre: “No estoy sola en el mundo”⁷.

Kieslowski plantea la historia de ambas Verónicas como un cuento, como una fábula del amante de Véronique. Este es un titiritero —al igual que también era Craig en *Cómo ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999)—, que permite al director polaco expresar de modo artístico y casi literario la incertidumbre de la reconversión o la reinterpretación. En su representación muestra un títere que muere y se convierte en una mariposa. La mutación en otra cosa tiene mucho que ver con el doble, en particular, con el tema de Orlando del que hablaba Doležel. Durante este teatro Verónica no mira al escenario, sino a un espejo trasero que muestra al hombre mientras trabaja. El reverso del escenario es clave en el relato. El reflejo de lo que está pasando expone la realidad —un hombre que maneja una serie de muñecos desde la oscuridad—, mientras que la ficción queda expuesta a ojos de todos: la marioneta que muere y se convierte en mariposa. El reverso se muestra revelador, del mismo modo que es el doble. El reflejo exacto de la protagonista que la acompaña en la distancia la devuelve a sí

⁷ Pérez Amorós indica que en el caso del doble innato, el “encuentro” no tiene por qué ser físico, ya que ambos tienen la conciencia de la existencia del otro (Pérez Amorós, 2006).

misma. Del mismo modo, el títere no es sino la máscara que esconde al verdadero autor: al titiritero, que maneja las cuerdas de su muñeco.

Žižek va más allá de la interpretación propiamente dicha del doble para proponer un viaje temporal en el que la protagonista se mueve hacia delante y hacia atrás y tener, por tanto, dos vidas:

So in *The Double Life of Véronique*, perhaps, we are not dealing with the “mystery” of the communication between two Véroniques but with one and the same Véronique who travels back and forth in time. In these terms, the key scene in the film is the near encounter of the two Véroniques in the large square in Kraków, where a Solidarity demonstration is taking place. This episode is rendered in a vertiginous circular shot reminiscent of the famous 360-degree shot from Hitchcock's *Vertigo*. Afterward, when the French Véronique is introduced, we can understand Polish Weronika's perplexity as arising from an obscure awareness that she was about to have an impossible encounter with her double—later, we see a photo of her taken at that moment by Véronique—. The camera's circular movement, then, can be read as signaling the danger of the “end of the world,” like the standard scene from science-fiction films about alternative realities, in which the passage from one to another universe takes the shape of a terrifying primordial vortex threatening to swallow all consistent reality. The camera's movement thus signals that we are on the verge of the vortex in which different realities mix, that this vortex is already exerting its influence: if we take one step further—that is to say, if the two Véroniques were actually to confront and recognize each other—reality would disintegrate, because such an encounter, of a person with her double, with herself in another time-space dimension, is precluded by the very fundamental structure of the universe.⁸

⁸ Traducción de la investigadora: “Por lo que, en *La doble vida de Verónica*, quizá, no estemos tratando con el “misterio” de la comunicación entre dos Verónicas sino con una y la misma Verónica que viaja atrás y hacia delante en el tiempo. En esos mismos términos, la escena clave en el film es el próximo encuentro de las dos Verónicas en la plaza grande de Cracovia, donde una manifestación solidaria está teniendo lugar. El episodio se está llevado a cabo en una toma vertiginosamente circular que nos recuerda a la famosa toma de 360 grados de *Vértigo*, de Hitchcock. Después de eso, cuando la Verónica francesa es presentada, podemos comprender la perplejidad de la Weronika polaca como la salida de una conciencia oscura nacida de que estaba a punto de tener un encuentro imposible con su doble—después, vemos una foto de ella tomada en ese preciso momento por Verónica—. El movimiento circular de la cámara nos señala que estamos en el límite del vórtice donde las diferentes realidades se mezclan, que este vórtice está ya ejerciendo su influencia: si damos un paso más—es decir, si las dos Verónicas fueran realmente a enfrentarse y reconocerse la una a la otra— la realidad se desintegraría, porque tal encuentro, la de una persona con su doble, con sí misma en otra dimensión espacio-temporal, queda excluida por la propia

Enemy (Denis Villeneuve, 2013) es también ejemplo de este doble innato. Basado en la novela de José Saramago *El hombre duplicado* (Saramago, 2010), la película cuenta la historia de Adam Bell, un profesor de historia que, viendo una película, descubre que hay un actor que es físicamente igual que él. El posible escapismo que le ofrece a su vida monótona y aburrida le incita a emprender la búsqueda de este. Así es como da con Anthony, su doble: un actor secundario con un talante muy diferente al primero. Mientras Adam es más tímido y reservado, Anthony es atrevido e, incluso, agresivo. Este último obliga a Adam a cambiarse los papeles. El día que llevan a cabo el plan Anthony muere haciéndose pasar por Adam, por lo que este termina adoptando la identidad de su doble.

En el transcurso de la narración, Villeneuve deja suficientes pistas —la más llamativa la constituye una foto rota que guarda Adam y que vemos que Anthony posee aún sin romper, posteriormente, en su casa⁹— para que, siguiendo el la línea de planteamiento de Žižek sobre *La doble vida de Verónica*, interpretemos que ambos son el mismo hombre que, tras un accidente, ha reiniciado otra vida y volverá de nuevo con su mujer embarazada —la que era la esposa de Anthony y con la que finalmente acaba Adam—.

La repetición es, además, un tema constante en la trama. En las clases de Adam, este explica los mecanismos de control de masas. Cita a Hegel cuando dice que “los grandes acontecimientos del mundo suceden dos veces”; y a Marx al completarlo: “Primero como una tragedia, y el segundo como una farsa”¹⁰. El propio director afirma que

estructura fundamental del Universo” (Žižek, 2006). Slavoj Žižek también aborda el trabajo del director en su libro *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieslowski Between Theory and Post-Theory* (2001).

⁹ Y es que el propio director afirma que *Enemy* es un puzzle, un enigma que hay que resolver; y que busca jugar con la audiencia (Montreal Gazette Videos, 2014).

¹⁰ Debemos recurrir de nuevo a Žižek para abordar este planteamiento. Villeneuve parece haberse inspirado en la reflexión que da título al libro del autor eslavo *Primero como tragedia, después como farsa*, en la que el autor apunta la siguiente reflexión: “Marx comenzó el *Dieciocho brumario de Luis Bonaparte* [Marx, 2003] con una corrección de la idea de Hegel de que la historia necesariamente se repite a sí misma: «Hegel observa en alguna parte que todos los grandes acontecimientos y personajes de la historia mundial se producen, por así decirlo, dos veces. Se le olvidó añadir: la primera vez como tragedia, la segunda como farsa». Este complemento a la noción de Hegel sobre la repetición histórica era una figura retórica que ya le había rondado a Marx años antes: la encontramos en su «Contribución a la crítica de la filosofía del derecho de Hegel», donde diagnostica la decadencia del Antiguo Régimen alemán en las décadas de 1830 y 1840 como una absurda repetición de la trágica caída del Antiguo Régimen francés” (Žižek, 2011: 3). Marx continúa su reflexión: “Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran

es una película sobre el “subconsciente de Jake Gyllenhaal” y apoya la tesis de que, realmente, estamos ante un mismo hombre: “It’s the exploration of masculine intimacy. It’s a very simple story. It’s a man who decides to leave his mistress to come back to his pregnant wife. And it’s the story about his subconscious point of view” (Montreal Gazette Videos, 2014)¹¹.

La opción de vivir otra vida, de repetirse —o reinterpretarse en forma de farsa en el caso de *Enemy*— es un nexo en común entre las historias de Kieslowski y Villeneuve. En el caso de esta última, la noción del destino queda directamente implícita, ya que el personaje principal, en vez de constituir otra vida ajena a la anterior, parece irremediabilmente destinado a volver a vivir su antigua vida —de la que, podemos intuir, huyó—. Por tanto, la repetición constituye un pilar fundamental como elemento temático supratextual de estos dos ejemplos de dobles innatos. Pero no es el único. Ambos protagonistas descubren la presencia del Otro gracias a distintas formas de representación visual: una foto, en el caso de Verónica, y una película, en el de Adam. Los años que las separan hacen que la pantalla se convierta en el nuevo soporte de la imagen personal. La presencia de lo siniestro pasa del objeto físico, la foto¹², al virtual; que será, en el cine contemporáneo, un punto clave en lo que se refiere a la identidad.

Villeneuve asegura que su película trata sobre la libertad y la identidad (Montreal Gazette Videos, 2014). El segundo se muestra a través del conflicto del doble, y el primero por medio de su ausencia o las ansias del protagonista por sentirse libre. Conceptos como la

directamente, que existen y les han sido legadas por el pasado. La tradición de todas las generaciones muertas oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando éstos aparentan dedicarse precisamente a transformarse y a transformar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionaria es precisamente cuando conjuran temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para, con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal” (Marx, 2003:10)

¹¹ Traducción de la investigadora: “Es la exploración de la intimidad masculina. Es una historia muy simple. Es un hombre que decide abandonar a su amante para volver con su esposa embarazada. Y es la historia sobre el punto de vista de su subconsciente”.

¹² Encontramos un ejemplo de la foto como vehículo que propicia la acción de la historia en *Blow-Up* (*Deseo de una mañana de verano*) (*Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966), en donde un fotógrafo descubre, tras revelar las fotos de una de sus sesiones al aire libre, lo que parece ser un asesinato. La película de Antonioni está basada en el relato de Cortázar *Las babas del diablo* (2004). Sobre la relación entre película y cuento: *De trasposiciones diabólicas y explosiones mediáticas: “Las babas del diablo” y Blow-Up* (Hammerschmidt, 2009); *Blow-Up: A Reconsideration of Antonioni's Infidelity to Cortázar* (Peavler, 1979); y *Narración y sabotaje en Las babas del diablo y Blow up* (Moreno y Cruz, 2013).

imposibilidad de elección o la huida que termina con la vuelta al punto de origen se manifiestan en el comportamiento de un personaje masculino que intuimos se encuentra asfixiado por la presencia del universo femenino. Esto se expone a través del simbolismo entre lo arácnido y la mujer. Al igual que al final de la historia se muestra a su pareja como una araña gigante, las imágenes donde este insecto figura, en su versión más grande¹³, como parte del *skyline* de la ciudad, se suceden constantes. Del mismo modo, sus telarañas están presentes a medida que el metraje avanza, no solo directamente, sino también a través de más simbolismos, como los cables de electricidad elevados que pueblan la ciudad o el vidrio de la ventana rota del coche donde mueren Anthony y la novia de Adam. El cristal, como vehículo del reflejo, se fractura en pedazos que se encuentran unidos siguiendo el patrón circular del telar arácnido¹⁴. Este “submundo” acecha al protagonista: el miedo a lo femenino, representado como un amor/depredador es, por tanto, otro motivo supratextual presente en el film.

La realidad entre los dos mundos se vuelve turbia: el oscuro mundo simbólico —donde Anthony se adentra gracias a la llave que le da acceso y que le guía a un club nocturno— parece esconder la realidad sobre lo que está sucediendo mientras que, el mundo de afuera, donde dos dobles coexisten en tiempo y espacio, parece materia de ficción.

Desde otro punto de vista y siendo fieles al libro de Saramago, *Enemy* también se interpreta como si de dos personas distintas se tratara. Ese es el final del libro, en el que el protagonista se queda a vivir con la mujer embarazada de su doble apropiándose de su identidad. Hacia el final del mismo recibe una llamada de otro hombre que afirma ser idéntico a él y, tras colgarle, coge lo necesario para acabar con su contrincante. Los dos, como decía Doležel, no caben en el mismo mundo (Doležel, 1985: 63).

¹³ Esta araña guarda un parecido extraordinario con la obra *Maman* de Louise Bourgeois, con la que la artista homenajeó a su estricta madre costurera —por ello el paralelismo entre estos arácnidos y sus telas—. Con ella, pone de manifiesto: “la duplicidad de la naturaleza de la maternidad: la madre es protectora y depredadora al mismo tiempo. La araña utiliza la seda tanto para fabricar el capullo como para cazar a su presa, así que la maternidad encarna fortaleza y fragilidad” (Museo Guggenheim Bilbao, 2016)

¹⁴ Según Forrest Wickman, otra interpretación de la película en torno a la aparición de estos insectos es que se trata de una invasión de estos seres a la Tierra, como en *La invasión de los ladrones de cuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956) y *La invasión de los ultracuerpos* (*Invasion of the Body Snatchers*, Philip Kaufman, 1978) (Wickman, 2014).

El tema del doble innato nos recuerda al mito de los gemelos idénticos, en el que se contraponen y complementan distintas nociones de identidad y complementariedad. En este mito se aprecian dos características que se mantienen a través de toda la historia literaria: una narcisista —en la que cada gemelo se convierte en el espejo del otro—, y otra que tiende al redoblamiento, en base a “la lógica de la simetría del propio sistema”. Como ejemplo están Castor y Pollux, los Dióscuros —aludiendo al origen divino entre Zeus y Leda— o Tindaridas —aludiendo al origen humano, como hijos de Tíndaro y Leda—; o los “gemelos opuestos” Esaú y Jacob del Antiguo Testamento (Bargalló, 1994: 13). Pero lo verdaderamente interesante de este concepto es su cercanía entre el gemelo malvado y el *doppelgänger*. La palabra proviene de *doppel*, que significa doble, y *gänger*, traducida como andante. Su forma más antigua, acuñada por el novelista Jean Paul en 1796, es *doppeltgänger*, que significa “el que camina al lado” (Molina Foix, 2007).

Los dobles innatos se diferencian de los gemelos en su origen. Mientras los primeros no tienen un origen común, los segundos, sí. Además, el encuentro entre los innatos es casual, al contrario que el de los gemelos, que se desarrollan y crecen juntos¹⁵. Pero tanto gemelos como innatos tienen identidad personal propia, coexisten¹⁶ y se interrelacionan, pudiéndose tratar dentro del tema de los dobles. En *Inseparables* (*Dead Ringers*, David Cronenberg, 1998) la complementariedad entre los hermanos les hace imprescindibles el uno para el otro. Comparten todo e, incluso, se intercambian su vida de forma cotidiana. La aparición de una actriz provocará la tragedia de la imposible separación y la inevitable muerte conjunta. La historia está basada en el libro *Twins* de Bari Wood y Jack Geasland (2001), que a su vez está basado en un hecho acontecido a la pareja de ginecólogos gemelos Stewart y Cyril Marcus, que fueron encontrados muertos en su apartamento de Nueva York tras una sobredosis de barbitúricos (Burns, 1988). En la novela uno de ellos es homosexual, mientras que el que se enamora de la actriz, no (Browning, 2007: 82). Cronenberg desechó esta

¹⁵ De hecho, una de las primeras cuestiones que se suelen preguntar estos dobles innatos una vez tienen consciencia de la existencia del Otro es si cabe la posibilidad de que sean, o no, hermanos.

¹⁶ En el caso en el que exista un balance temporal anómalo, es decir, un viaje en el tiempo, como sugería Žižek sobre *La doble vida de Verónica* y hemos visto en *Enemy*, ambos dobles coincidirían en el mismo espacio tiempo pero bajo la premisa de ser otra versión: la farsa. Esto se puede apreciar en las películas donde se producen estos viajes, como sucede en *Primer* (Shane Carruth, 2005) o *Los cronocrímenes* (Nacho Vigalondo, 2007). En estas películas las versiones del original interactúan con estos, provocando cambios trascendentales en sus vidas.

idea, provocando aún más puntos en común entre ambos. La muerte de uno de ellos empuja al otro hacia su igual sino que, como con todo lo que hacen, están destinados a compartir. En *Twins* los gemelos bromean con sus similitudes físicas, incluso se acercan aún más si cabe a la temática del espejo poniendo sobre la mesa el tema del espejo y el reflejo:

"Oooh! You're twins".

"We're not twins", Michael said.

"We do it with mirrors", said David, and he stretched out his arms in front of him. (Wood y Geasland, 2001)¹⁷

Adaptation (*El ladrón de orquídeas*) (*Adaptation*, Spike Jonze, 2002) es otro ejemplo de estos gemelos llevado, prácticamente, al terreno de la realidad. En la película se nos presenta a un escritor que tiene que adaptar un libro, Charlie Kaufman, y a su hermano Donald, que le ayuda en su crisis creativa para sacar adelante el proyecto. Mientras que el primero existe en la vida real y es el guionista de la película, Donald, que es un personaje de ficción, muere al final, pero su nombre aparece junto con el de su hermano en los créditos de la película. *Adaptation* es un film cuyo origen es prácticamente autobiográfico, ya que se basa en el encargo que le hicieron al propio Kaufman para adaptar el libro de Susan Orlean *El Ladrón de orquídeas: una historia verdadera llena de belleza y obsesión* al cine. El guionista traspasa los límites de la realidad-ficción —o, como dice Alberto García-Martínez, de las dos dimensiones: pantalla, hoja de libro o lienzo (García-Martínez, 2003)— para que Donald se nos presente como el instrumento imaginario que el director utilizó para terminar el guion. Al contrario que en *Inseparables*, en donde el hecho real se convierte en ficción, en *Adaptation* la ficción parece convertirse en realidad cuando Kaufman pretende mantener la coautoría del guion con el imaginario Donald.

El gemelo no es un caso de doble como el *double* de Doležel, ya que no consiste en la manifestación de ese Otro Yo, con el trasfondo ontológico que esto conlleva, pues está completamente asumido que ese hermano es Otro, por mucha cercanía o concepción unitaria que entre ellos se pueda tener.

La aparición del doble más purista, el *double*, viene acompañada de un reto *identitario*, de un sentimiento metafísico de angustia surgido

¹⁷ Traducción de la investigadora: "'¡Oooh! Sois gemelos' / 'No somos gemelos' dijo Michael./ 'Lo hacemos con espejos' dijo David, y estiró sus brazo frente a él".

ante la conmoción de no ser único. Este Otro representa una parte no integrada del protagonista que le contrapone contra sí mismo dentro de las características de identidad personal y *componibilidad*. Pero uno de los aspectos más importantes de este *double* es que es su propia identidad visual, su imagen, lo que reafirma la siniestralidad. La imagen duplicada no supone un elemento sorpresivo para los gemelos, ni para los dobles que viajan en el tiempo, ya que esperan encontrarse con alguien a su imagen y semejanza. Esto no ocurre con el *double*, que inicia su cruzada personal contra el elemento ajeno tras encontrarse con el primer síntoma de desintegración: la aparición del Otro igual a sí mismo. Por ello, los relatos en los que aparece el *double* se mantienen en un espacio que fluctúa entre la realidad y la ficción, lo real y lo irreal, la enfermedad o lo fantástico.

Por esta razón, en el tema de la metamorfosis de Orlando no había conflicto del doble —como *double* propiamente dicho— en el propio individuo debido a que es en un mismo cuerpo donde se producen las transformaciones. No nos encontramos con dos individuos iguales que parecen mirarse ante un espejo. No en el mismo espacio y tiempo. No hay problemas ontológicos con el reflejo de un yo visible que coexiste en su mundo, sino que el problema *identitario* reside en su voluntad de cambio a través del tiempo.

Sin embargo, hay ciertos elementos que invitan a la confusión a través del engaño de ese reflejo. Estos son los representados como la máscara o el disfraz, y están íntimamente relacionados con el tema Anfitrión.

Anfitrión narra la historia del general homónimo que, tras volver de la guerra, encuentra que un doble de sí mismo —que en verdad es Júpiter disfrazado— ha yacido en su casa con su mujer, Alcmena. A través de la metamorfosis el dios consigue hacerse pasar por el marido para llevar a engaño a la protagonista del relato. La identidad usurpada conforma el eje central narrativo de este relato en el que Mercurio también utiliza la forma y figura de Sosia, esclavo de Anfitrión, para ser confundido con este. Cuando se resuelve el conflicto del embuste en los relatos próximos a este mito, se descubre que no hay un problema de duplicidades sino un enredo generado adrede por uno de los personajes (Vaccaro, 1982).

Es importante que tomemos conciencia sobre ciertos conceptos presentes en los relatos del doble en particular y de la identidad en

general. La sombra, la máscara, el disfraz y el reflejo¹⁸ son algunos elementos utilizados para narrar el problema de las dos identidades contrapuestas. Estos sirven para enfatizar el concepto esencial, el Otro Yo del personaje, y algunos de ellos se han utilizado como inherentes al *double* del protagonista. No todas comparten las mismas características: mientras la sombra y el reflejo son proyecciones del personaje, la máscara y el disfraz connotan una voluntad de engaño. Estas, junto con la sombra, manifiestan una predisposición a esconder la parte desintegrada y oculta del personaje que conforma su *alter ego*. Pero el disfraz y la máscara también pueden estar presentes desde un enfoque figurado. Como indica Folch: “simbólicamente, ella [la máscara], se vincula a la noción de metamorfosis, esto es, de transformación de un ser en otro” (Folch, 2000: 95). El temor a que los demás descubran un ámbito de la persona oculto incita a crear un Yo aceptado socialmente que se construye como imagen a proyectar hacia el exterior¹⁹.

Por otro lado, la concepción que nosotros tenemos de estos artilugios —la máscara y el disfraz— se relaciona intrínsecamente con la posesión de una doble vida. Este es el caso de los superhéroes. Estos personajes, que mayoritariamente provienen del mundo del cómic, se inscriben por lo general dentro de los tipos morales²⁰. Pasan a ser otros

¹⁸ Según Edgar Morin, todas las asociaciones del doble: sombra, reflejo, espejo, remiten a la muerte (Morin, 1974: 183). Justamente estas características están presentes prácticamente sin excepción en los relatos relativos a la identidad, y se encuentran entre los elementos *identitarios* que trataremos en el capítulo nueve de este trabajo.

¹⁹ Esto lo abordaremos en el siguiente capítulo en relación a las identidades construidas en Internet, como los avatares y los perfiles en las redes sociales.

²⁰ Sin embargo, existe una tendencia actual a humanizar al superhéroe, heredada de los estudios posmodernistas sobre el “antihéroe”. Véase: *Del uniforme del Capitán América al azul desnudo del Dr. Manhattan: ascenso y caída del superhéroe como principio de construcción identitaria* donde expone: “Individualismo y relativismo han demostrado ser compañeros de viaje tan peligrosos como lo fueron los mitos de la modernidad, pero un movimiento pendular parece volver a encaminarnos hacia esa otra orilla olvidando en el camino una de las más valiosas herencias que la segunda mitad del siglo XX nos ha permitido recuperar: la noción de complejidad. Con el retorno de los discursos *identitarios* los superhéroes de siempre —Hulk, los X-Men, Spiderman, Batman o Daredevil— recuperan parte de su espacio simbólico saltando del papel a las pantallas de los cines de todo el planeta. Sin embargo, aquellos que esperan reencontrarse con viejos conocidos suelen llevarse desagradables sorpresas. Como el tupí que tañe el laúd que menciona Gruzinski [2000], Drácula es hoy tanto Bela Lugosi como Gary Oldman y Superman ya no puede desembarazarse de la silla de ruedas de Christopher Reeve sin dejar de ser Superman. Por eso, el superhéroe que regresa, aunque se llame igual que hace cuarenta o cincuenta años, ya no es el mismo personaje. Actualizando los valores de las sociedades que lo recuperan es más oscuro, más complejo y con más fisuras. Representa a comunidades más abiertas y lábiles donde el nosotros es cambiante y más amplio. No obstante, me temo, entre los rasgos de su nuevo discurso *identitario* sigue asomando la imagen de un otro que, sin

seres cuando se ponen el disfraz, cambiando de nombre e, incluso, de voz. Este es el caso de Superman²¹ o Spiderman²². De la misma manera, existen también héroes que se transforman por sí mismos, como la masa humana, Hulk²³. Sin embargo, no sufren una crisis de identidad como dobles propiamente dichos, ya que su confusión no va más allá de las diferencias y semejanzas que encuentran entre la persona que enseñan al mundo y su alter ego. No dudan sobre la existencia de su Otro Yo, al que acceden por medio del disfraz —tanto si tomamos su “verdadero Yo” como el superhéroe o como la persona aparentemente normal por la que se integran en la sociedad—. Los dos primeros son perfectamente conscientes de que poseen dos identidades que han asumido, tanto para una mejor adaptación a la sociedad como para su necesaria supervivencia; y ellos deciden cuándo utilizar una u otra.

En cambio el caso de Hulk es diferente. Él no elige cuándo ponerse el “disfraz”, ya que, en su caso, no hay engaño: hay una verdadera mutación del protagonista. La transformación puede sucederse en cualquier momento de tensión y su propio cuerpo es el que se metamorfosea. El paralelismo entre este personaje y el *Dr. Jekyll y Mr. Hyde* de Stevenson es evidente. El libro de *Stan Lee: Comic Book Superhero* lo reafirma: “The story of the Hulk resembled that of Dr. Jekyll and Mr. Hyde, the famed character created by Robert Louis Stevenson” (Gitlin, 2010: 49)²⁴. Ambos no pueden controlar la manifestación de su

ser llamado explícitamente malvado en aras de la corrección política, es ahora definido como más simple, más cerrado —fundamentalista—, más frío —dispuesto a todo para conseguir su fin— y, especialmente importante entre los mitos de Occidente de este nuevo milenio, menos democrático (Pérez, 2004). También: *La reconstrucción del héroe: El protegido de M. Night Shyamalan* (Castrillón, 2006) e *Historieta contemporánea: Crisis del héroe y giro subjetivo. Un recorrido* (Veas, 2008).

²¹ Superman es un personaje basado en un extraterrestre que, llegado a la Tierra de niño, se hace pasar por un hombre, Clark Kent. Posee los rasgos humanos pero a su vez es portador de una serie de *superpoderes* contra los que combate al mal, ataviado con un disfraz y una capa. En Filmaffinity constan 76 películas etiquetadas bajo el título de “Superman”. Consulta realizada el día 28 de febrero de 2016, desde: [https://www.filmaffinity.com/es/search.php?stext=superman&stype=title].

²² El hombre araña es un joven estudiante que, tras ser picado por una araña radioactiva, desarrolla una serie de poderes paranormales, destrezas y potencialidades físicas. Este también se disfraza para ocultar su verdadera identidad: Peter Parker. En Filmaffinity constan 24 películas etiquetadas bajo el título de “Spiderman”. Consulta realizada el día 28 de febrero de 2016, desde: [https://www.filmaffinity.com/es/search.php?stext=spiderman&stype=all].

²³ Hulk es el monstruo en el que se convierte el profesor Robert Bruce Banner tras mutar su ADN por culpa de los rayos gamma. Él no se disfraza, al contrario de los otros dos superhéroes mencionados, sino que se *metarmorfosea*. En Filmaffinity constan 22 películas etiquetadas bajo el título de “Hulk”. Consulta realizada el día 28 de febrero de 2016, desde: [https://www.filmaffinity.com/es/search.php?stext=hulk&stype=title].

²⁴ Traducción de la investigadora: “La historia de Hulk se parece a la del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, el famoso personaje creado por Robert Louis Stevenson”.

otro Yo, un ser más salvaje que se apodera de su cuerpo. Esta mutación se situaría en la tercera categoría de la realizada por Bargalló Carreté y basada en la de construcción de Doležel: por metamorfosis.

Estas mutaciones relacionadas con la metamorfosis, tanto en la literatura como en el cine, se relacionan con historias con tintes fantásticos en las que las transformaciones —casi siempre involuntarias— pueden tener cabida en historias de superhéroes o que rocen la ciencia ficción²⁵. Pero no hay que olvidar que esta alteración de la identidad también puede ser producto de una voluntad consciente, es decir, de una máscara colocada para llevar al error al resto de personajes.

Por tanto, tendremos que decir que, tanto disfrazado como metamorfoseado, el doble en estos casos se manifiesta bajo los temas de Anfitrión y Orlando, pero no como el *double* propiamente dicho.

Las delimitaciones entre las distintas clases de doble y otras temáticas colindantes que utilizan, en el plano de lo real, el trastorno mental como justificación narrativa, se suceden tanto en el cine como en la literatura, como es el caso del desdoblamiento de personalidad. La confusión entre ambos temas es lógica, ya que cuentan con la enfermedad como baza para justificar el comportamiento del protagonista. Tanto en el *double* como en el desdoblamiento de la personalidad está presente el alter ego del protagonista, pero tan solo en el primer caso un personaje comparte rasgos físicos exactos con el Otro. Así, encontramos ejemplos de este segundo caso en la ya citada *El club de la lucha*.

El disfraz, como elemento intrínseco al tema de Anfitrión, provoca el engaño de ser otra cosa, otra persona. En el cine hemos sido testigos de diversas historias en las que uno de los individuos se hace pasar por otro²⁶, pero hay una en concreto que acentúa el deseo de ser otra

²⁵ Recordemos las múltiples adaptaciones al cine de la historia de Stevenson *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*, o la de *Orlando* de Virginia Woolf. La primera se apoyaba en una fórmula química para iniciar la transformación mientras que el segundo nos introduce en mundo en el que el protagonista no muere y vive durante siglos sin prestar demasiada atención a su longevidad, mezclando elementos históricos —reales— con otros improbables—su edad y cambios de sexo—. En el capítulo ocho de este trabajo abordaremos las relaciones entre género e identidad.

²⁶ Hemos hablado con anterioridad de películas de espionaje o misterio del cine clásico en las que la confusión de identidad se basaba en personajes que se hacían pasar por quienes no eran, personas inventadas o existentes en el mismo mundo en el que se realiza la acción. Pero la suplantación se hace más evidente en el libro de Patricia Highsmith *El talento de Mr. Ripley* (1955) adaptado al cine en dos ocasiones: En 1960 (*A pleno sol*, *Plein soleil*, René Clement) y en 1999 (*El talento de Mr. Ripley*, *The Talented Mr. Ripley*, Anthony Minguella).

persona aunque sea por unos segundos, y es *Cómo ser John Malkovich* (*Being John Malkovich*, Spike Jonze, 1999). Lo llamativo de este film es que el tema de la identidad no se trata como un vehículo narrativo para desarrollar una película de misterio, suspense o una comedia de confusión —como sucedía generalmente en el cine clásico—, sino que se torna como eje central: una verdadera reflexión sobre la existencia, el Yo y el Otro. La máscara/disfraz aquí es la piel: el inquilino se introduce dentro del Otro, sin más disfraz que el cuerpo ajeno. No busca ser “confundido” con otro, sino “serlo”: ser el Otro. David LaRocca considera que ambos films se diferencian en que en uno el personaje “habita” en una persona —siendo Malkovich— y en el otro la imita o se impersonaliza —Tom Ripley como Dickie Greenleaf—²⁷. Además, ambas se estrenaron el mismo año y compartieron esta idea de traspasar la frontera de la otredad en su frase promocional. Mientras la de Kaufman decía: “Ever wanted to be someone else?”²⁸ la de Minghella rezaba: “How far would you go to become someone else?”²⁹.

Otro de los elementos de la identidad de los que debemos hablar es la sombra. En cuanto a su relación con el doble, Bargalló Carreté, basándose en el punto de vista del psicoanálisis, afirmó que tienen un origen distinto:

Mientras que la sombra se forma y proyecta gradualmente y va cambiando a partir de un juicio de valor, el doble aparece de repente, cuando el Yo ha tenido la experiencia del Otro —de lo otro— dentro de sí. El doble existe mientras existe la conciencia del Yo, del cual el Otro no es más que una alternativa, según Valkarengi [1990: 13]. Para Loriga la sombra es la medida de nuestra opacidad, la que oponemos a la mirada del Otro y a la nuestra. Y es gracias a esta opacidad que nace el doble. En este caso, el doble es el equivalente de la máscara: “escondiéndome a los otros, me vuelvo invisible a mí mismo. En este momento aparece el doble. Desde ese momento, yo soy dos —Yo y también el Otro—. Aquí, doble y sombra coinciden [Loriga, 1990: 46]” (Bargalló, 1994: 12).

La sombra es lo oscuro, lo opaco, lo que se quiere esconder. Pero a su vez es la distorsión del Yo. La sombra cambia de forma, se adapta a las superficies, imita los movimientos y, dependiendo de la luz, juega con

²⁷ LaRocca apunta: “Namely, the difference between inhabiting the person (being in Malkovich) versus imitating or impersonating (Tom Ripley as Dickie Greenleaf)” (Kaufman: 2011: 279) Traducción de la investigadora: “Esto es, la diferencia entre habitar la persona (siendo en Malkovich) contra imitar o suplantar”.

²⁸ Traducción de la investigadora: “¿Alguna vez quisiste ser otra persona?”.

²⁹ Traducción de la investigadora: “¿Hasta dónde llegarías por ser otra persona?”.

la ilusión de su ausencia. Es una proyección de nuestra imagen tenebrosa y distorsionada, que solo en la más completa oscuridad llega a desaparecer. El reflejo, por el contrario, nos muestra un doble fiel a lo evidente. Es un concepto que tiene que ver más con la conciencia de existencia de uno mismo, un mecanismo de reconocimiento personal en el que la asociación con el doble es inevitable. La imagen frente al espejo enfrenta la realidad frente a la ficción, el yo contra el otro yo e, incluso, dota a este de la capacidad de ser un portal hacia otros mundos, como han desarrollado autores como Lewis Carroll en *Alicia a través del espejo* (Carroll, 1985). La confusión entre lo real y lo imaginario se fusiona con el reflejo de la propia imagen, y sumerge al individuo en la ansiedad de mezclar ambos conceptos: el Yo y el Otro que le mira en el espejo (Žižek, 2003: 70). Según Lacan, el ser humano cuando es bebé es el más desvalido de las especies, ya que nace en un estado de indefensión que necesita del Otro. Cuando se encuentra por primera vez con su imagen en el espejo cae en la cuenta de su Yo, pues ya no se puede concebir como un conjunto de partes del cuerpo fragmentadas sino como un todo. Esta identificación fundamental en el pequeño se conoce como el estadio del espejo (Lacan, 1946). El júbilo inicial debido al descubrimiento de esta unidad da paso a la aparición de la distancia entre él y el reflejo, que considera alienante y no idéntico a sí mismo. Para Lacan el narcisismo originario se crea en el momento de captación de uno mismo sobre esta superficie, imagen basada a su vez en el Otro. Tanto la sombra como el espejo son dos instrumentos con los que juegan a menudo los directores que tratan visualmente al doble, para reforzar su imagen distorsionada y oscura, incrementando el suspense en el individuo original.

Por tanto, el doble propiamente dicho, el llamado por Doležel *double*, es el que mantiene un equilibrio entre la identidad personal y la *componibilidad*, entendiendo por esta la coexistencia y la interrelación. Debe ser idéntico físicamente al original, y plantear, por tanto, un reto amenazador que se presente como un presagio de muerte. Este tiene cabida en un mundo fantástico o lógicamente explicado por medio de un trastorno psicológico en el plano real —es decisión del autor/director cómo resolver el conflicto del tema del doble—. Además, este doble siempre lleva parejo un planteamiento metafísico sobre la individualidad en el mundo. El valor de la unicidad cobra relevancia cuando su mundo se siente amenazado. El reflejo del espejo cobra vida como una sombra, y la identidad del protagonista se encuentra bajo el peligro de ser usurpada. De esta manera, el doble bien puede ser entendido como

un tema autorreferencial, con lenguaje propio dentro de su temática bien definida.

Para ejemplificar esta temática, por tanto, optaremos por analizar una película que cumple claramente los preceptos de este *double*, respetando las nociones de identidad personal y *componibilidad*: *Cisne negro* (Darren Aronofsky, 2010).

5.1.2. El doble en *Cisne negro*

Cisne negro narra la historia de Nina (Natalie Portman), una bailarina que pertenece a una prestigiosa compañía de ballet neoyorkina. Nina vive con su estricta y dominante madre (Barbara Hershey), que también fue bailarina pero que lo dejó cuando nació su hija, focalizando todas sus ansias de triunfo en ella. Cuando, por motivos de edad, invitan a dejar la compañía a la primera bailarina, Beth (Winona Ryder), convocan una audición para escoger el reparto de la nueva obra, *El lago de los cisnes* y, con ello, el papel principal femenino: el cisne blanco/cisne negro. Nina tiene todos los ingredientes para ser el cisne blanco: fragilidad, destreza técnica e inocencia, mientras que carece de las necesarias para interpretar al negro: descaro, sensualidad e imprecisión. Es entonces cuando llega a la compañía otra bailarina, Lily (Mila Kunis): candidata perfecta para representar al cisne negro. Lily posee ciertas cualidades de las que Nina adolece, tanto en el plano artístico como personal, y se postula como la aspirante idónea para interpretar al cisne negro. Finalmente, Leroy (Vincent Cassel), el director de la compañía, accede a darle el papel a Nina, confiando en que la bailarina se libere de su rigidez emocional y consiga el equilibrio entre ambos cisnes. La presión a la que es sometida la lleva a obsesionarse con todos los valores que encarna el cisne negro: la malicia, el misterioso, lo oculto. Es entonces cuando aparece el doble: un *alter ego* que contiene todas las características antes citadas de las que la protagonista carece.

Una parte de la protagonista se proyecta en el exterior, aquella que se encontraba oculta: su cisne negro —la representación de lo salvaje, lo oscuro que hay en la joven—. A su vez, ese Otro se proyecta en Lily, pues la convierte en la externalización de esa parte de ella misma. Nina piensa que Lily conspira, como cisne negro, para arrebatarle su papel —y a su amado Leroy, el príncipe de la historia—, instándola a llegar tarde y a tomar drogas que ayudan en esta distorsión de la realidad.

Nina también se identificará con el personaje de Beth, que no es sino un *spoiler* de su futuro: otra bailarina terminará ocupando su lugar, como ha hecho la joven con esta. Tras sufrir Beth un accidente de coche —probablemente *autointencionado*— que la llevará al hospital, Leroy la advierte sobre el proceso de autodestrucción: “La única persona que se interpone en tu camino eres tú misma”

Finalmente llega el día del estreno. Nina se pinta en su camerino cuando Lily, que es su suplente, entra a verla. La escena termina en una pelea en la que Nina le clava un trozo de espejo roto en el torso de su contrincante. Tras esconder el cadáver en el servicio, la bailarina sale a escena. La interpretación que realiza es sublime y por primera vez, posee la seguridad necesaria en sí misma para tomar la iniciativa y besar a Leroy. Antes del acto final vuelve a su camerino, donde supone sigue el cadáver de Lily encerrado en el baño. Alguien llama a la puerta: es Lily, que la felicita por su fabulosa interpretación. Nina, asustada, abre la puerta del baño: no hay nadie. Cuando se lleva la mano al torso descubre que, bajo el vestido, tiene un trozo de espejo que, tras su retirada, deja paso a una gran cantidad de sangre. Nina sale a bailar la última escena, cuando el cisne blanco sube por una tarima hacia lo alto para arrojarse al vacío. Nina se tira, el público comienza a aplaudir. La bailarina llora de emoción mientras la gente de la compañía corre a felicitarla y a instarla para que salga a saludar. Nina sigue tumbada. Una de las bailarinas se da cuenta de que está sangrando. Ella sigue en un estado delirante, y es entonces cuando masculla sus últimas palabras: “Ha sido... perfecto”.

Interpretación y temática

Cisne negro se puede interpretar de dos maneras: en una lógica real, y en una fantástica. En la primera podemos justificar las visiones de la protagonista como resultado de la psicosis en la que se encuentra sumergida, y en la otra, la verdadera aparición de una presencia que se inscribe como su doble y, finalmente y como si de un cuento de hadas³⁰

³⁰ El propio director daba por hecho la existencia de esta segunda visión al hablar del cambio físico experimentado por Natalie Portman: “I mean, that was probably one of the major things that attracted me to the story, the idea of putting Natalie Portman through this physical transformation. That's what the fairy tale is about” (Rafferty, 2010). Traducción de la investigadora: “Lo que quiero decir es que eso fue probablemente una de las mayores razones que me atrajeron de la historia, la idea de llevar a Natalie Portman a través de esta transformación física. Sobre eso es sobre lo que el cuento de hadas va”.

se tratara, una verdadera metamorfosis de la protagonista entre cisne negro/cisne blanco.

La historia se narra desde el punto de vista del cisne blanco, de la inocente bailarina. Ella sí cree que la ficción que representa se vuelve real, y que lo que sucede en la narración del *El lago de los cisnes* le está sucediendo en su propio cuerpo: ella, como Odette, sufre la aparición de su doble maligno, el arrebatado del príncipe a manos de este y su transformación física en cisne. Pero, desde fuera, apoyándonos en la primera interpretación, tan sólo vemos a una bailarina obsesionada con la perfección que ante la presión externa sufre una falta de integración entre varias de sus facetas que la lleva al suicidio. Sus heridas, de las que ella se saca plumas, no son sino autolesiones. Los insultos en el espejo del baño comunitario han sido escritos, probablemente, por ella misma. Todo se debe a que el punto de vista escogido por Aronofsky es el del cisne blanco. Vemos lo que él ve y no lo que observa su análogo negro. Al otro lo intuimos, igual que Nina, en base a sus visiones y las trampas que “alguien” hace para jugar en su contra. Es la propia ausencia de esta parte oscura lo que la hace tan presente en la historia. Esta “presencia de la ausencia” la explica Maurice Blanchot al exponer la fascinación creada por la ausencia de tiempo:

El tiempo de la ausencia de tiempo no es dialéctico. En él, lo que aparece es que nada aparece, el ser que está en el fondo de la ausencia de ser, que es cuando no hay nada, que ya no es cuando hay algo: como si solo hubiese seres por la pérdida del ser, cuando el ser falta. La inversión, que en la ausencia de tiempo nos remite constantemente a la presencia de la ausencia, pero a esta presencia como ausencia, a la ausencia como afirmación de sí misma, afirmación donde nada se afirma, donde nada deja de afirmarse, en el hostigamiento de lo indefinido, no es un movimiento dialéctico (Blanchot, 1992: 24).

La ausencia del cisne negro hace que éste lo impregne todo, incluso el protagonismo en el título. La batalla entre conceptos opuestos: blanco-negro, bien-mal, claro-oscuro, puro-profano, mantiene la tensión que, en definitiva, se resuelve entre el Yo y el Otro. El equilibrio que intenta mantener Nina entre ellos para no sucumbir a su lado oscuro —o no integrado— se presenta como su lucha interna contra su doble. Esta dicotomía entre realidad y ficción cobra interés en los títulos finales, cuando cada actor se presenta como el personaje real que interpreta y su equivalente en el cuento, en *El lago de los cisnes*: Nina

sería la reina cisne, Lily el cisne negro, la madre castrante sería la reina, Beth el cisne moribundo, etc.

El tema de la aparición del *doppelgänger* ha estado siempre relacionado con la revelación de un lado oculto del personaje, con la identidad y la muerte, estando, a su vez, estos tres íntimamente relacionados entre sí. El sujeto esconde algo que no quiere que descubran los demás, por tanto hay un conflicto de identidad en él al no aceptar una parte importante de su personalidad. Este conflicto provocará la aparición del doble, el "reflejo del Yo", asociación siempre relacionada con un augurio de muerte (Morin, 1974: 183). La presencia de la muerte atormenta al mundo de Nina desde que sabe que tiene que integrar en su vida al cisne negro. Debe dejar que esta parte oscura de sí misma libere a su Yo autodestructivo, ese que le llevará a la gloria artística pero que también traerá consigo consecuencias nefastas.

La perfección en el arte es un motivo recurrente en la filmografía de Aronofsky. En varias escenas Nina pone de manifiesto que quiere ser perfecta:

LEROY

La verdad es que cuando te miro, sólo veo el cisne
blanco: eres preciosa, temerosa, frágil...el reparto ideal.
Pero ¿el cisne negro? Es muy difícil bailar los dos.

NINA

Sé que puedo bailar los dos.

LEROY

¿En serio? En cuatro años, cada vez que bailas te he visto
obsesionada en que cada paso y movimiento sean
correctos, pero nunca te he visto soltarte. ¡Jamás! Tanta
disciplina ¿para qué?

NINA

Sólo quiero ser perfecta.

LEROY

¿Qué has dicho?

NINA

Quiero ser perfecta.

LEROY

Ya...la perfección no es una cuestión de control. Es también saber soltarse. Sorprenderte para así también sorprender al público. Trascender. Y eso pocos lo llevan dentro.

NINA

Yo creo que sí lo llevo.

Finalmente se logra la representación perfecta de *El lago de los Cisnes* el día de su estreno. Nina, en el suelo y desangrándose, susurra: "Lo he sentido...perfecto. Ha sido perfecto". El clímax artístico coincide con el vital, manifestándose como la antítesis de rozar la inmortalidad justo antes de morir. Un planteamiento parecido a la máxima que el escritor Parvulesco dicta en *Al final de la escapada* (*Au bout de Souffle*, Jean-Luc Godard, 1960):

PATRICIA

¿Cuál es su mayor ambición?

PARVULESCO

Ser inmortal, y luego, morir.

La relación entre lo apolíneo y lo dionisiaco está presente durante todo el metraje personificada a través de los personajes de Nina/cisne blanco y Lily/cisne negro. Mientras Nina aspira a vivir para conseguir la perfección artística por medio del ballet, Lily disfruta de su imprecisión, sin controlar la situación, dejándose llevar. El equilibrio entre ambos aspectos supone alcanzar la meta suprema del arte, como afirma Nietzsche en el nacimiento de la tragedia:

La difícil relación que entre lo apolíneo y lo dionisiaco que se da en la tragedia se podría simbolizar realmente mediante una alianza fraternal de ambas divinidades: Dioniso habla del lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dioniso: con lo cual se ha alcanzado la meta suprema de la tragedia y del arte en general (Nietzsche, 1998).

Pero esta pequeña alianza es complicada de mantener:

La fraternidad que en la tragedia se da entre Apolo y Dioniso es difícil: sus razones antitéticas e irreductibles tienen que "ceder" no para afirmarse en su especificidad sino para lograr la afirmación de su unidad que no es otra cosa que el símbolo de la unidad entre lo uno y lo múltiple; entre lo común indiferente y las diferentes individualidades (Grave, 1998: 57).

Hal Foster, citando a Nietzsche, considera que lo apolíneo representa el genio trascendente del *principium individuationis*, por el cual es posible alcanzar la redención en la ilusión. Mucho más mundano se considera a lo dionisiaco, que rompe el sortilegio de la individualización y abre un camino al vientre del ser (Foster, 2008: 302). La trascendencia, que es parte de la concepción apolínea que tiene Nina respecto a la perfección y belleza en el arte, es un tema clave en la filmografía de Aronofsky, y necesita un breve repaso para comprender la evolución de este discurso que, junto con el de las drogas, se encuentra presente en todos sus films.

Elementos supratextuales presentes en el cine de Darren Aronofsky: la trascendencia y los estupefacientes

Si analizamos la filmografía del director Darren Aronofsky haciendo hincapié en la esfera supratextual de sus obras, observamos que se repite un motivo fundamental: la trascendencia. El ámbito teológico está presente de una manera u otra en los sueños de todos sus protagonistas, que juegan a sentirse dioses en la búsqueda del control de su destino y escogiendo o no el camino de la trascendencia/la muerte o de la vulgaridad/felicidad al que llegan por medio de una catarsis final. San Agustín de Hipona proponía que: “La afirmación de los atributos de Dios, Verdad, Bien, Justicia, implica la afirmación del propio Ser de Dios —el Ser de la Verdad, de la Justicia, del Bien—” (Pegueroles, 1985: 127) por lo que podríamos entender que todos buscan a Dios o que juegan con serlo, como los mejores en su ámbito, conscientes o no de su capacidad de trascendencia como humanos.

Con su primer largometraje, *Pi, fe en el caos* (*Pi: Faith in Chaos*, 1998), Aronofsky explora los entresijos de la mente de un brillante matemático que ha dado con una serie de números cuyo modelo podría constituir el orden del universo y, según un grupo de judíos ultraortodoxos, la llave para ver a Dios. Debido a las presiones constantes que sufre, Max, el protagonista, se termina taladrando el cerebro para eliminar su inteligencia³¹, la cual le conduciría a una muerte inevitable. La escena final muestra al personaje sentado en un

³¹ La incapacitación por intervención externa nos remite a la suerte de otros personajes como es el de Randle McMurphy, interpretado por Jack Nicholson en *Alguien voló sobre el nido del cuco* (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975). Debido a su comportamiento desobediente y bajo el pretexto de una correcta adaptación al medio, a Randle le es practicada una lobotomía involuntaria, perdiendo su Yo para encajar en el centro en el que se encuentra interno.

banco, mirando al cielo, incapaz de calcular el resultado de una cuenta a su vecina de pocos años de edad; pero sonriente. Max, que ha estado cerca de ver a Dios, prefiere seguir viviendo como humano a desempeñar una tarea reservada para la deidad que, sin embargo, le hubiera permitido su prestigiosa mente. El protagonista elige la vida a la sabiduría, y lo hace voluntariamente.

En *Pi* es el propio Max el que decide dejar de ser quien era — decide eliminar una parte propia y característica de su Yo— para seguir viviendo. Esto es lo que le advierte su mentor, un profesor que años antes decidió abandonar similares investigaciones sobre el número Pi: si sigue con sus estudios al respecto, morirá. La elección moderna escogida entre la sabiduría —lo divino— y la vida —lo mortal— la ejemplificó Foucault en su ensayo *Un conocimiento tan cruel*, tomando los personajes de Teseo, Ariadna y el Minotauro (Foucault, 1998, 53-67). Teseo tiene que escoger entre Ariadna, que es lo incierto, lo improbable y el Minotauro, que es lo seguro, lo próximo. “Uno puede perder a Ariadna, pero no al Minotauro” dice Foucault, convencido de que la elección del saber moderno escogerá lo bizarro, la contra-natura o lo metamorfoseado, conformando lo que Révéroni llamó la “perversidad moderna” (Révéroni, 1803 y 2015). En este caso Max escoge la opción contraria a la de Teseo. No opta por la sabiduría, sino por la vulgaridad que, sin embargo, le asegura la vida.

Esto está especialmente relacionado con la identidad. El personaje debe decidir entre llegar a conocerse a sí mismo en el desarrollo de sus capacidades o renunciar a ellas para ser ordinario, con una inteligencia mucho más mediocre que la que realmente posee. Max se muta a sí mismo, decide no trascender y terminar viviendo una existencia ordinaria a rozar lo Universal. La perversidad moderna lo estima así: contra-natura. El resto de los personajes creados por Aronofsky no corren el mismo destino.

En su siguiente película, *Réquiem por un sueño* (*Requiem For A Dream*, 2000), el director explora los deseos frustrados de una madre y su hijo drogadicto. Mientras ella se obsesiona con adelgazar para salir en un programa de televisión, él, junto con su novia y su mejor amigo, se introduce en el menudeo de las drogas para conseguir dinero para alcanzar su vida soñada. La meta de la madre, que es salir en la televisión, nos induce a cuestionarnos sobre todos los cambios sociales que hemos sufrido hasta considerar al famoso como objeto de veneración; igual que antes se hacía con los héroes y, aún más atrás en el tiempo, con los mártires. Sobre esto, Zygmunt Bauman hace una

reflexión muy interesante en “De mártir a héroe y de héroe a celebridad” (Bauman, 2010), que veremos más adelante, en el capítulo siguiente que aborda al individuo y las pantallas. La madre quiere salir en la televisión, ser famosa, y esa es su forma de trascendencia.

Ambos, madre e hijo, utilizan las drogas³² como vehículo para alcanzar sus sueños. Sin embargo, esto lo único que hace es retrasar sus metas y apartarles de la dinámica necesaria para alcanzarlas. En el prefacio de la edición digital de 2011, el autor de la novela homónima en la que está basada la película, Hubert Selby Jr., apuntaba:

It seems to me that we all have a dream of our own, our own personal vision, our own individual way of giving, but for many reasons we are afraid to pursue it, or to even recognize and accept its existence. But to deny our vision is to sell our soul (...) This book is about four individuals who pursued The American Dream, and the results of their pursuit. They did not know the difference between the Vision in their hearts and the illusion of the American Dream. In pursuing the lie of illusion, they made it impossible to experience the truth of their Vision. As a result everything of value was lost. Unfortunately, I suspect there never will be a requiem for *the* Dream, simply because it will destroy us before we have the opportunity to mourn its passing (Selby, 2011)³³.

El matiz trascendental está también presente en la forma de la novela a través del título y el salmo y los dos proverbios que preceden la historia³⁴. No es de extrañar, por tanto, la elección de Aronofsky³⁵ de

³² En relación a la exploración de las drogas en esta película y en el libro homónimo: *Body politics and spaces of drug addiction in Darren Aronofsky's Requiem for a Dream* (Moreno, 2009: 219-226; *An Enemy Deep: Spectacular Addiction in Hubert Selby's Requiem for a Dream* (Bowers, 2010: 240-248).

³³ Traducción de la investigadora: “Creo que todos tenemos un sueño propio, nuestra propia visión personal, nuestro modo de dar individual, pero por muchas razones nos da miedo perseguirlo, o incluso reconocer su existencia. Pero negar nuestra visión es vender nuestra alma (...) Este libro es sobre cuatro individuos que persiguen “El sueño americano”. Persiguiendo la mentira del espejismo, hacen imposible experimentar la verdad de su Visión. Como resultado todo lo que valía algo se pierde. Desafortunadamente, sospecho que nunca habrá un réquiem por *el* sueño, simplemente porque nos destruiría antes de que tuviéramos la oportunidad de lamentar su pérdida”.

³⁴ “Except the LORD build the house, they labor in vain that build it... [Psalm 127:1]./ Trust in the LORD with all thine heart; and lean not unto thine own understanding./ In all thy ways acknowledge him, and he shall direct thy paths [Proverbs 3: 5,6]” (Selby, 2011). Traducción de la investigadora: A menos que el Señor construya la casa, en vano trabajan los que la edifican... [Salmo 127: 1]./ Confía en el Señor con todo tu corazón ; y no te apoyes en tu propia comprensión./ En todos tus caminos le conocen, y él guía tus caminos [Proverbios 3: 5,6].

adaptar la novela al cine, que se inscribe en la misma línea de la anterior película del director y las posteriores.

Las inquietudes de Aronofsky, de amplio cariz metafísico —si no religioso— le llevan a dirigir su tercera película: *The Fountain* (2006), traducida al español como *La fuente de la vida*. En ella presenta tres historias que se interrelacionan entre sí. El médico Tom, en 2005, intenta encontrar el remedio que haga que su mujer enferma Izzy no muera. Esta, a su vez, escribe la historia del conquistador Tomás Verde, que fue en busca del árbol de la vida eterna en un viaje comisionado por la Reina Isabel —Isabel la Católica, se entiende—. Muchos años después, el viajero del espacio Tommy vuela solo hacia la galaxia Xibalba transportando con él el árbol de la vida. El solitario astronauta proyecta las imágenes de su esposa fallecida, la Izzy del 2005, con la que conversa durante su viaje. Finalmente observa con terror cómo el árbol muere. Tras una conversación con Izzy en la que le incita a pasar el resto del tiempo que hay después de la vida juntos, Tommy/Tom/Tomás acepta finalmente la muerte, precipitándose hacia la explosión estelar. En una última imagen se ve al Tom de 2005 plantando una fruta en la tumba de Izzy.

En una entrevista realizada al director por Rebecca Murray, el director afirmaba que la película era “un poema de amor a la muerte” o “un cuento de hadas psicodélico”. En verdad es la historia de un hombre que se opone a la muerte, que se rebela ante ella y que está convencido, a través de los años, de que va a lograr ganarla. En palabras del propio director: “(The film) is about a guy afraid of death moving towards death” (Murray, 2016)³⁶. Tomás/Tom/Tommy, por tanto, quiere alcanzar la inmortalidad, el elixir de la trascendencia, una característica sólo reservada a dioses que, en poder de un sujeto mortal, no hace sino revelarle como meramente humano, eclosionando siempre —como ya pasó con Max en *Pi (fe en el caos)*—, justo antes de rozar “lo divino”. Una osadía característica de un Prometeo moderno cuya final aceptación a la realidad libera al personaje de una posible catástrofe mayor y lo devuelve a los dominios humanos.

La siguiente película realizada por Aronofsky fue *El luchador (The Wrestler, 2008)*. En ella, Randy, un exluchador semiprofesional, vuelve al

³⁵ Hijo de dos judíos conservadores, Darren Aronofsky no se considera un religioso devoto. Se considera ligeramente judío, con respeto a su cultura y ancestros, pero abierto de mente para conectar con la gente (Johnson, 2015: 111).

³⁶ Traducción de la investigadora: “(La película) es sobre un tipo que teme a la muerte que se mueve a través de ella”.

ring años más tarde de abandonarlo por motivos económicos, a pesar de las contraindicaciones de su médico —el protagonista posee una dolencia cardíaca que le podría matar en cualquier combate—. La decisión entre volver, ser aclamado por sus fans y obviar el consejo del facultativo o permanecer el resto de su vida sin luchar es esencial para el personaje, que escoge la primera opción: una forma de trascendencia en el imaginario popular que le coloca en el podio de las celebridades. Randy sí llega a ser famoso, y es el deseo de volver a serlo, de sentir de nuevo esa gloria, lo que le lleva a su inevitable final. De una manera parecida a Nina en *Cisne negro*, desea alcanzar la perfección a través de su arte y trascender con su interpretación perfecta, a expensas de su propia vida³⁷. Como apunta Jamie L. Goldenberg:

Black Swan shares this core theme that runs through Aronofsky's oeuvre but is most closely related to his fourth film, *The Wrestler* (2008), in that both involve immortality projects rooted in heroism, or fame, that require pushing the physical body to the limits of what it can endure (Goldenberg, 2013: 109).³⁸

Nina aspira a conseguir la inmortalidad artística a través de la perfección, a la que finalmente llega gracias a una auténtica mimesis con la obra. La muerte de Nina es su catarsis como artista: ahí es cuando alcanza la perfección, o lo que ella considera que es la inmortalidad. La muerte derriba toda posibilidad de que su carrera la baje del pedestal. Nunca sufrirá la desventura de Randy o de Beth, ella no conocerá el olvido o la humillación del retiro anticipado.

El ansia de perfección es una constante en el mundo del arte. Hume y Müller ya definían el estereotipo del “artista torturado” revelando la intersección entre creatividad y enfermedad (2015: 173). Ambos autores citaban, entre otros exponentes, a la bailarina protagonista del film de Aronofsky y a la escritora Sylvia Plath que, al igual que Nina, experimentó este deseo de perfección, pero a través de su poesía. Gentry relaciona, en su obra, la perfección con la muerte:

³⁷ Andrew Johnson aborda la trascendencia en el cine de Aronofsky a través del dolor físico que sufren los protagonistas en *Pain as the pathway to epiphany in the films of Darren Aronofsky* (Johnson, 2015).

³⁸ Traducción de la investigadora: “*Cisne negro* comparte este tema central presente en toda la obra de Aronofsky, pero está más íntimamente relacionado con su cuarta película: *El luchador* (2008), en ambas trata proyectos de inmortalidad enraizados en el heroísmo o la fama, que requieren empujar el aspecto más físico del cuerpo hasta los límites de lo que puedan aguantar”.

Critics who have analyzed the poem has focused first on Plath's representation of death as a state of perfection, a theme similarly employed by Wallace Stevens, a poet who greatly influenced Plath's work. Plath's writings often focus on a need to achieve perfection or purity and on death as a state of perfection: "Edge" begins by stating that the woman is perfected in death" (Gentry, 2006: 83).³⁹

John Donne también relacionará muerte y perfección en una simbiosis artística:

"Perfection": from the latin *perficere*— to accomplish, bring to an end; for Donne the perfection which living things aspire to is literally their end; death is even encoded in life's driven for perfection. This is a natural process, but, under the influence of art and education "so much the more early they climb to *this perfection, this Death*" (Dollimore, 1998: 73).⁴⁰

Como expuso en sus escritos: "if then the best things kill themselves soonest —for no perfection endures— and all things labour to this perfection, all travail to their own Death" (Donne, 1987: 37)⁴¹. La muerte es la cumbre de la perfección tras la cual Nina podrá descansar, sobre todo de ella misma y de su autoexigencia. Tanto en *El luchador* como en *Cisne negro* el/la protagonista fuerza su cuerpo hasta la extenuación para conseguir reconocimiento. La trascendencia la alcanzarán ambos solo una vez hayan triunfado, es decir, una vez hayan pagado el precio por gozar de un privilegio reservado a los dioses.

La última inclusión del director en el cine ha sido con *Noah* (2014), que narra la bíblica historia del arca de Noé. El discurso de Aronofsky se encuentra de nuevo con el tema teológico tratado esta vez, eso sí, de un modo directo.

³⁹ Traducción de la investigadora: "Los críticos que han analizado el poema se han centrado primero en la representación de la muerte que hace Plath como un estado de perfección, un tema similarmente empleado por Wallace Stevens, un poeta que influenció mucho al trabajo de Plath. Los escritos de Plath a menudo se centran en la necesidad de alcanzar la perfección o la pureza en la muerte como estado de perfección: "Edge" comienza enunciando que la mujer está perfeccionada en la muerte",

⁴⁰ Traducción de la investigadora: "Perfección: del latín *perficere*— conseguir, llevar a su final—; para Donne la perfección a la que aspiran los seres vivos está, literariamente, acabada; la muerte está incluso cifrada en el motor de la vida para la perfección. Es un proceso natural, pero, bajo la influencia del arte y la educación "cuando antes escalen a la perfección, antes encontrarán la muerte".

⁴¹ Traducción de la investigadora: "Si entonces las mejores cosas se matan a ellas mismas cuanto antes —ya que la perfección no dura— y todas las cosas trabajan para llegar a su perfección, todos trabajan para su propia muerte"

Pero hay otro tema presente en prácticamente todas las películas del director neoyorkino: las drogas. Las sustancias estupefacientes y psicotrópicas acompañan a los personajes en sus distintas neurosis personales. Max tiene crisis constantes que calma con pastillas que le dejan K.O., los jóvenes protagonistas de *Requiem por un sueño* son adictos a la heroína, mientras que la madre se engancha a unas pastillas para adelgazar que la hacen sentir mejor. Randy se inyecta esteroides rutinariamente e, incluso, consume cocaína puntualmente. Nina, seducida por el lado oscuro que representa al cisne negro y de la mano de Lilly, toma éxtasis en una noche en la que su psicosis se acentúa hasta creer terminarla con su doble proyectada en la figura de su nueva amiga.

Tan solo en *La fuente de la vida* y en *Noah* se abstiene el director de mostrarnos los viajes psicotrópicos de los personajes. Curiosamente las dos plantean la relación con Dios y el infinito de una manera directa. No hay necesidad de consumir nada para sentir una experiencia más allá, de alterar la realidad, pues en la misma realidad en la que se instauran ambas películas la trascendencia es posible. En el mundo de *La fuente de la vida* se puede o se cree poder conseguir la inmortalidad. En *Noah* Dios existe y se manifiesta directamente. En cambio, en el resto de las películas de su filmografía, la posibilidad de ser inmortal o de ver a Dios es tan sólo un supuesto que no parece resolverse nunca. En el fondo los personajes se encomiendan a la presión de su propio cuerpo para sentir esa sensación, o se inmiscuyen en las drogas para escapar de la fatuidad de los días.

Las drogas se muestran como el camino para alcanzar el objetivo. Son un adelanto a lo que les espera. Por unos minutos se pueden escapar de las responsabilidades: Max se blindo al dolor que le causa su inteligencia; Marion y Harry olvidan que viven en una zona en decadencia de Brooklyn y que probablemente nunca puedan alcanzar sus sueños, mientras la madre omite el problema de su hijo con las drogas obsesionándose con adelgazar y salir en un programa de televisión en el que serán todos felices; Randy toma cocaína para olvidar el rechazo de su amante y Nina ingiere éxtasis para rebelarse ante las ataduras de una madre estricta. Posiblemente ninguno de ellos tenga verdadera esperanza de que sus sueños se hagan realidad. La más cercana a conseguirlo parece ser Nina, que no ha conocido el desengaño, pero desde la aparición de su doble sabe que el precio a pagar es el de su propia vida: no puede ser el cisne negro y seguir llevando la vida de un sobreprotegido cisne blanco.

La acción de las drogas es una puerta abierta de posibilidades, una oportunidad de evasión. Baudelaire, en *Los paraísos artificiales* ya igualaba la experiencia con estas sustancias al estado ideal del hombre:

Confunde por completo el sueño con la acción, y su imaginación, enardeciéndose más y más ante el espectáculo encantador de su propia naturaleza corregida e idealizada, al sustituir esa imagen fascinante de sí mismo por su auténtica individualidad, tan pobre en voluntad, tan rica en vanidad, termina por decretar su apoteosis en estos términos netos y simples, que para él contienen todo un mundo de abominables goces: "¡Soy el más virtuoso de los hombres!" (...) Nadie se extrañará que un pensamiento final, supremo, brote del cerebro del soñador: "¡Me he convertido en Dios!" (Baudelaire, 1986: 112-113).

La trascendencia y las drogas, por tanto, pueden estar íntimamente relacionadas, sobre todo para los personajes soñadores que conforman el abanico de Aronofsky. La llegada a un estado de perfección divino es la meta que alcanzar por los personajes del director y aspiran a ello a través de la realidad o de la ficción. Por medio de la primera, tendrán que costearlo con su vida y, si utilizan el segundo, deberán recurrir a las drogas para engañar al subconsciente con una trama momentánea de ilusión sin sufrimiento.

El Yo y el Otro: la aparición del doble en Cisne negro

En el lamento que Fausto le manifiesta a su pupilo Wagner, Goethe expone el descontento derivado de la imposibilidad de desdoblamiento para un humano que desea cosas antagónicas: los placeres mundanos y, a su vez, la eternidad:

Hay en mí dos almas, y la una tiende siempre a separarse de la otra; la una apasionada y viva, está apegada al mundo por medio de los órganos del cuerpo; la otra, por el contrario, lucha siempre por disipar las tinieblas que la cercan y abrirse un camino para la mansión etérea (Goethe, 2007: 56).

Mientras Goethe pacta con Mefistófeles favores en vida que serán pagados a su muerte, Nina cambia la existencia mediocre por alcanzar un acto artístico perfecto a cambio de la muerte. El castigo para ambos es pequeño si lo comparan con lo ganado. Son dos sujetos que se entregan por un sentimiento intelectual superior, aunque se diferencian sustancialmente. Mientras ella vive un infierno en la vida y en la muerte

encuentra el descanso⁴², Fausto pagará sus deudas una vez muerto, como esclavo de Mefistófeles—aunque, finalmente, no lo haga—. Ambos sacrificios son por la verdad: la sabiduría y el arte. Estos conceptos se alejan de la mundanidad para acercar a los protagonistas a la trascendencia más allá de ser un ser humano común.

La literatura narcisista ha profundizado entre otros temas antropológicos en el doble tema de la supervivencia tras la muerte y de la angustia de la muerte que proceden ambos de la contemplación del espejo (Morin, 1974: 183-184).

Espejos que, ciertamente, inundan el metraje: desde los camerinos de las bailarinas al trípode con el que Nina ensaya en su casa, pasando por los continuos reflejos en los cristales y los enfoques a espejos partidos. Aronofsky aprovecha la doblez que entrega el espejo para expresar la dualidad inherente en el ser humano y, en concreto, la de Nina⁴³. El reflejo de una imagen siempre remite a sí mismo, a la autocontemplación, y esta, irremediabilmente, al mito de Narciso. Esto se debe a que todos los relatos sobre dobles son historias de un sujeto absorto en sí mismo y en sus metas, casi siempre un solitario aun rodeado por gente: un incomprendido que termina obsesionado consigo mismo. Desde Nina al Dr. Jekyll, pasando por Dorian Gray o William Wilson. Ensimismados por su talento —el caso de los dos primeros— o arrastrados por los vicios y placeres de la vida —los últimos—, todos ellos sufren un desencadenante externo que no hace sino expulsar la parte de sí mismo que esconden al resto en forma de *doppelgänger*.

En el caso de Nina, la adoración de la madre a su hija hace aún mayor el conflicto. Erika vive para y por su Nina, en la que proyecta sus aspiraciones frustradas y chantajea cuando se sale del camino prefijado, acusándola de no ser su dulce niña. La joven bailarina se encuentra en lo que Eric Fromm llamaría la “jaula de oro” (Fromm, 2006:

⁴² Recordemos la frase con la que Leroy describe el final del cisne blanco a las bailarinas: “Pero con la muerte, encuentra la libertad”.

⁴³ Aunque no es el objeto directo de este estudio, vale la pena hacer un pequeño apunte respecto a los trabajos de otros autores sobre el tema del espejo. José María Aguilar analizó su tratamiento como metáfora en *El cine y la metáfora* (2007:17) considerándolo, de todos los objetos, el más complejo, lleno de interpretaciones y sugerencias. Jesús González Requena hizo lo propio describiendo “la fase del espejo” en *Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood* (2006) y desarrollándolo en otros ensayos como *La metáfora del espejo: el cine de Douglas Sirk* (1986). Umberto Eco también se sumerge en el tema en su recopilación de reflexiones *De los espejos y otros ensayos* (2000). Por último, citaremos la más extensa y seguramente conocida *Historia del espejo* de Sabine Mechior-Bonnet (1996).

161), aquel lugar donde le es dado todo mientras permanezca dentro pero que en verdad la encierra y aísla del exterior y, lo que es peor, de su propia voluntad. De esta forma la madre idolatra a la hija, incluso tiene un cuarto repleto de retratos de la joven que ella misma pinta y que, en un momento de delirio, Nina llega a pensar que cobran vida. La bailarina es el centro de su universo y, del mismo modo, cree que la historia ficticia del *Lago de los cisnes* cobra vida en su propia realidad. La relación con el mundo de afuera es casi nula. Sus relaciones se limitan a las demás bailarinas y trabajadores de la compañía y siempre de un modo exclusivamente profesional. El egocentrismo involuntario de Nina se quiebra con la aparición de Lily, que irrumpe en su vida como una amiga que la intenta liberar de sus cadenas, pero que ella recibe como una amenaza, debatiéndose entre confiar o considerarla un rival. En un momento del metraje, la madre intenta evitar que su hija salga de casa con su nueva compañera, lo que reafirma el estado de encierro y aislamiento al que es sometida y, por tanto, la que presenta Fromm en su “jaula de oro”. El juego de seducción entre ambas termina desembocando en una noche juntas que pronto descubrimos que la confundida Nina pasó sola, consigo misma, imaginándose con su doble, rebelándose a su madre en solitario, con la propia fuerza interior que comienza a brotar de su “cisne negro”. El doble, que antes existía en el mundo exterior, comienza a manifestarse en su propio cuerpo, iniciándose la metamorfosis en la protagonista.

Siguiendo la clasificación de Juan Bargalló Carreté —basada en la de Doležel— que mencionamos con anterioridad, Nina comienza el proceso de desdoblamiento por fusión, para desembocar en uno de metamorfosis (Bargallo Carreté, 1994: 17). El primero como doble propiamente dicho, el segundo como brote de este en su interior. Al principio ella se encuentra con un ser extraño a ella pero familiar: su doble, que ve representado en su mundo exterior y que siente de un modo especialmente amenazador. Este es el doble clásico, el *double* de Doležel consistía, como recordaremos, en “dos encarnaciones alternativas de un solo y mismo individuo coexisten en un solo y mismo mundo de ficción” (Doležel, 1985: 464). En este caso se suele sobrentender que el doble es producto de la mente del gemelo original, como es el caso de *William Wilson*, donde el original asesina a su doble, matándose a sí mismo y pronunciando, ante el espejo que creía su contrincante: “en mí existías, y en mi muerte, ve cuán profundamente te has asesinado a ti mismo” (Poe, 1970: 61). También sucede en *El doble*,

de Dostoievski⁴⁴, en donde Yakov Petrovich Golyadkin se encuentra con su doble, que no es más que una obra de su imaginación para terminar, presa de un brote psicótico tras el que ve dobles por todas partes, en un manicomio⁴⁵. Estos personajes crean a sus dobles, los fabrican mentalmente y los colocan en el mundo real, sin ser conscientes de la treta que les juega su subconsciente. Pero en Nina este desdoblamiento evoluciona. Si bien comienza por fisión, termina siendo por metamorfosis, ya que Nina termina transformándose en su gemela mala, en el cisne negro, que alterna con su Yo original. Lo que antes veía fuera, proyectado en Lily o en alguna desconocida de un pasadizo de Nueva York, termina experimentándolo en su propio cuerpo, como el desarrollo de su proceso de transformación en los dos cisnes. Por tanto, el proceso de dualidades sigue manifestándose en otros planos de la trama, incluso hasta llegar al del desdoblamiento.

Pero comencemos por el principio. La primera vez que la bailarina cree ver a su gemela mala es en el metro, en el vagón de al lado. Una chica con el mismo moño pero con ropajes oscuros reproduce los movimientos de Nina. Más tarde sabremos que es Lily.

Esto no es más que una proyección de esta parte oscura que Nina posee y cuyo acceso tiene prohibido a las demás personas. Pero, como ya hemos dicho, no sólo se proyecta en Lily. Más adelante, en un pasadizo de Nueva York, se cruza con su viva imagen en versión despreocupada, maliciosa y provocativa. Incluso la ve cuando no hay nadie, como en el baño y, por supuesto, en el reflejo rebelde de su espejo que no le copia sus movimientos. Coincidiendo con la interpretación basada en un problema mental de Nina, ella misma, aturdida, considera tal presencia como negativa y amenazadora. Pero siguiendo con la analogía del cuento de hadas, ella realmente estaría asistiendo al acoso propiciado por su doble oscura, su cisne negro, su sombra⁴⁶: Lily. Esto se refleja en una conversación que mantiene con Leroy cuando se entera de que Lily es su sustituta en el papel:

NINA

Ella quiere mi papel.

⁴⁴ Adaptada al cine en 2013 de la mano de Richard Ayoade, bajo el título *The Double*.

⁴⁵ Este final en el que los dobles rodean a Golyadkin se parece al resultado de introducirse en la mente de uno mismo en *Cómo ser John Malkovich* (Spike Jonze, 1999).

⁴⁶ "Es importante señalar que la mayoría de las traducciones e interpretaciones medievales del mito de Narciso (en *Las Metamorfosis* de Ovidio) han perpetuado el juego semántico entre "sombra" e "imagen reflejada". Ambos términos han sido durante mucho tiempo intercambiables" (Stoichita, 2006: 38).

LEROY

Todas las bailarinas del mundo quieren tu papel.

NINA

No, pero esto es diferente. Sé que va a por mí.

LEROY

Nadie va a por ti.

NINA

No, por favor, créeme.

De hecho, también acude a Beth, que está en el hospital, llena de desesperación:

NINA

Lo siento mucho. Te entiendo tanto... Ahora sé lo que se siente. Ella quiere ocupar mi lugar. ¿Qué voy a hacer?

En ese preciso instante Nina se mimetiza con Beth, a quien ha quitado su puesto en la compañía y que representa la retirada obligatoria de toda bailarina. Beth no es su doble en el presente, es ella en el futuro. Además, sabe que la hospitalizada alcanzó la perfección que ella tanto ansía, y que le expresa así.

BETH

¿Robaste mis cosas?

NINA

Sólo intentaba ser tan perfecta como tú.

BETH

¿Perfecta? Yo no soy perfecta. Yo no soy nada.

En ese momento Beth comienza a clavarse su lima de uñas en la cara, aunque no sabemos muy bien si realmente lo ha hecho Nina, ya que lleva la lima ensangrentada en la mano cuando llega al ascensor⁴⁷. Nina quiere ser como Beth, pero le da pena su situación tras la marcha de la compañía. No deja de ser curiosa la elección de Wynona Ryder para este papel. En los noventa Ryder fue una actriz muy reconocida y

⁴⁷ La resolución de esta acción se deja a la libre interpretación del espectador, que puede pensar que todo es parte de la paranoia de Nina, ya que no nos llega que se haya cometido tal accidente en el hospital, que Nina le ha sido capaz de hacer tal cosa a Beth o que la propia exbailarina se ha infringido el castigo en pleno ataque autodestructivo.

prolífica, relevo que ha recogido Natalie Portman. Incluso ambas se parecen mucho físicamente, dejando abierta otra lectura entre los paralelismos entre la realidad y la ficción, ahora sí, de la película.

El difícil equilibrio entre las características derivadas del cisne blanco y el cisne negro solo es conseguido, de entre los personajes de la película, por Beth y, probablemente, Leroy. Sabemos que Beth ha conseguido la ansiada perfección en el baile a través de ese lado oscuro que la mueve:

LEROY⁴⁸

Le viene de dentro, de un oscuro impulso. Quizá por eso es tan emocionante verla bailar. Tan peligrosa... Incluso perfecta, a veces. Pero también muy destructiva.

Prosiguiendo con la lectura del elemento espejo y su consecuencia directa —el reflejo—, hay que destacar el más importante de todos los que aparecen en la película: el que quita la vida a Nina. La simbología nos sugiere que es el propio reflejo el que la lleva a la muerte, es decir: el doble. El trozo de espejo que Nina clava a Lily en el torno no es sino la aceptación de que el doble la ha conducido a su propio fin. Morin reflexionó sobre los diferentes autores que han abordado este elemento en relación a la muerte:

Feuerbach descubre ingenuamente el contenido primitivo de la muerte: "La muerte es el espejo en que nuestro espíritu se contempla: la muerte es el reflejo, el eco de nuestro ser". "Contemplando la límpida fuente, en sus aguas he encontrado la fría y serena visión de la muerte". Heine escribe (*Hartzreise*): "Nada

⁴⁸ Leroy, sin embargo, ha conseguido encontrar el equilibrio entre ambas partes. Lo vemos representado en la igualdad de proporciones de blanco y negro que se muestran en su casa; y es cuestión de quien lo mire el ver un extremo u otro. Según Nina, es "brillante"; según Lily, es "un gilipollas". Vincent Cassel compara su personaje con el del coreógrafo y fundador del New York City Ballet, Georges Balanchine. Según este, Leroy es: "a control freak, a true artist using sexuality to direct his dancers". (Douglas, 2010) Traducción de la investigadora: "un obseso del control, un verdadero artista que utiliza su sexualidad para guiar a sus bailarines". Esta relación de colores cobra también significado en la casa de Nina, mayoritariamente verde excepto por la habitación de la protagonista, que es rosa. Para Tarja Laine este elemento tiene una importancia simbólica: "In Western cultures, green is often associated with toxicity and jealousy, while pink stands for sweetness and all things 'girly'. Throughout the film, Nina is referred to as 'sweet girl' —she often wears pink clothes, and her room is filled with pink, girlish objects such as soft toys and ballerina paraphernalia" (Laine, 2015: 141-142) Traducción de la investigadora: "En las culturas occidentales, el verde se encuentra a menudo asociado con la toxicidad y los celos, mientras que el rosa se utiliza para la dulzura y las cosas 'de chicas'. Durante toda la película, Nina es tildada de 'dulce niña' —ella lleva a menudo ropajes rosas, y su habitación está plagado de color rosa, objetos de niñas como ositos de peluche y parafernalia de bailarina—".

nos espanta tanto como ver por azar, en un claro de luna, nuestro rostro en un espejo". Montaigne tomó de Plutarco aquella anécdota de las muchachas de Mileto, que se suicidaban después de haberse mirado en un espejo en el que leían su vejez mortal. El mundo maravilloso del más allá del espejo es el de *Alicia en el País de las Maravillas*, el extraño reino de "Sang d'un poète" y de "Orfeo": uno de los temas que obsesionaban a Cocteau era precisamente el deseo de atravesar el espejo. "La danza ante el espejo" de François de Curel, es la danza de la muerte. La literatura narcisista ha profundizado entre otros temas antropológicos en el doble tema de la supervivencia tras la muerte y de la angustia de muerte que proceden ambos de la contemplación del espejo. Una heroína de Julien Green besa el rostro del hombre amado que se le aparece en el espejo. La emoción del lector no proviene solo de esta manifestación de amor solitario sino también del hecho de que la boca de la amante ha podido franquear la muerte. Puede besar al ser indestructible, al ser inmortal. Lo empírico y lo metafísico se unen ante el espejo, dice Vladimir Jankelevitch. Toda la gran literatura del espejo desemboca en los temas del amor y la muerte (Morin, 1974: 183-184).

Nina sabe que sacar al "cisne negro" de su interior le acarreará consecuencias nefastas, y ve la aparición de su doble como una presencia amenazante. Lo siniestro inunda la pantalla gracias a la presencia del doble, que se entiende como un presagio de muerte. De hecho, en *Pi (fe en el caos)*, que no es una película sobre el *doppelgänger*, el protagonista cree ver a su doble también al otro lado del andén del metro, lo que augura un mal pronóstico. Nina comparte este presentimiento que se vuelve más agresivo si recordamos que, como indicó Doležel, no es posible que los dos, una vez conscientes de la presencia del otro, convivan en un mismo mundo. La situación se hace aún más insostenible cuando, una vez terminada la proyección exterior, el "cisne negro" se manifiesta en el mismo cuerpo de la protagonista. Este será el final en el que los dos seres no puedan cohabitar el mismo espacio corporal: el de Nina. La resolución no puede ser otra que la muerte de uno de ellos y, con ello, la del otro. Esto le sucede a Dorian Grey, William Wilson, los hermanos de *Inseparables*, etc.

Por tanto, Nina se configura como un personaje individualizado con nombre propio, basado en un personaje clásico del ballet *El lago de los cisnes*, de Piotr Ilich Chaikovski, sobre el relato *Der geraubte Schleier (El velo robado)* de Johann Karl August Musäus. Representa la tipicidad profesional de las bailarinas y, a su vez, prosigue con la tradición literaria del personaje afectado por su doble. La historia se mueve entre dos

mundos, dependiendo del orden realidad/ficción en el que nos encontremos. En el plano lógico, estamos frente a una historia que se sitúa en el Nueva York contemporáneo, en una compañía de danza. Sin embargo, si la perspectiva entra en un universo fantástico atendemos a un cuento de hadas que propone la historia de Musäus, en la que hay un príncipe, una reina cisne, un cisne negro y, por supuesto, un lugar donde estas aves se reúnen y suceden los acontecimientos: un bosque, un palacio, un lago. El tiempo se sucede cronológicamente, y produce intervalos ligeramente abruptos cuando la protagonista no es capaz de controlarlo: cuando sale con Lily y consume drogas. La importancia del sonido diegético que eleva el volumen de los primerísimos planos detalle se encauza en el mismo sentido violento y siniestro de los planos donde aparece y desaparece el doble o los movimientos bruscos de cámara que reinciden en el sentimiento de descontrol e imprecisión cuando aparece la presencia del cisne negro. En cuanto a los elementos temáticos supratextuales, la dicotomía entre realidad y ficción, la siniestralidad y el presagio de muerte, el uso de drogas y la trascendencia se suponen como elementos a tener en cuenta, así como los elementos propios de la identidad: el reflejo/espejo, el disfraz/máscara y la sombra.

La muerte es, finalmente, liberadora para Nina. Ya no tendrá que aguantar más sufrimiento, será libre. Como Leroy describe la muerte de Odette en el *Lago de los cisnes*: "El cisne negro te ha robado tu amor. Sólo hay una manera de acabar con el dolor. No tienes miedo, aceptas tu destino"

5. 2. El olvido y memoria: La pérdida del Yo en una mente sin recuerdos

-¿Qué es lo que te asusta tanto?
-Supongo que yo mismo dentro de un montón de años.
Tener que cargar con lo que haga o lo que diga ahora,
sea lo que sea.
(Ray Loriga, 1999: 210)

Otro de los temas que se han abordado clásicamente en la literatura y en el cine en relación con la identidad es la pérdida de la memoria. No necesariamente con un tinte metafísico, ha servido de vehículo para tratar distintos géneros: comedia, suspense, drama, etc. Sin embargo, nosotros nos vamos a focalizar en el tinte ontológico de esta cuestión, y en su aplicación en los relatos contemporáneos donde

se utiliza como instrumento voluntario de configuración de la historia personal.

5.2.1. La memoria como garantía de identidad

Según la mitología, la entrada al mundo de los muertos viene precedida de la ingesta de dos tipos de aguas especiales. La primera, la del Mnemósine, estaba destinada para los iniciados en los misterios, los llamados sabios, ya que era el líquido de la memoria y les aseguraba una bienaventurada *post-mortem*. El otro líquido procedía del Leteo y representaba el olvido. Destinado para los no iniciados, beberlo embrutecía y empujaba al hombre a una nueva vida en la tierra plagada de ignorancia y repetición (Cabrera Altieri, 2012: 30).

La repetición es un concepto extensamente abordado por filósofos y escritores de distintas épocas. Nosotros nos focalizaremos, debido a su implicación con nuestro tema a tratar, en los planteamientos de dos autores: Friederich Nietzsche y Søren Kierkegaard. El primero abordó el concepto del "eterno retorno" en *La gaya ciencia* (Nietzsche, 2002) y, posteriormente, en *Así habló Zaratustra* (Nietzsche, 2001). Su tesis se centraba, fundamentalmente, en que la sucesión de hechos, sentimientos o ideas se repite una tras otra vez en la historia⁴⁹. Su tesis contrajo múltiples interpretaciones sobre lo que significaría esta repetición. Charo Grego y Ger Groot, en la introducción de la tercera edición de *La gaya ciencia* de Akal, lo entendieron como la aceptación de una vida: "La cuestión atañe, pues, a la estimación de la vida misma: ¿aceptas la vida hasta el punto de que estuvieras dispuesto a vivirla de nuevo y siempre de nuevo...? ¿Afirmas realmente la vida de forma absoluta?" (Grego y Groot en Nietzsche, 2002: 23). Milan Kundera, por su parte, consideraría que una vida que no retorna muere de antemano, carece de peso, no tiene importancia (Kundera, 2002). Gianni Vattimo, en su obra *Diálogos con Nietzsche* abordaba el tema del eterno retorno y establece un recorrido a través de los autores que lo han interpretado y sus diferentes puntos de vista al respecto. Vattimo observa dos vertientes en el concepto: una cosmológica y otra moral. El presupuesto de la argumentación cosmológica es:

(...) que el tiempo del devenir natural sea infinito y, por el contrario, la materia y las energías físicas no; solo así Nietzsche puede demostrar que si algún final o finalidad, o, en todo caso, un estado de equilibrio y quietud de las fuerzas, fuese posible, debería ya

⁴⁹ Este tema se aborda de manera más extensa en la sección 7 de esta tesis.

haberse alcanzado; si esto no ha ocurrido en el tiempo infinito que constituye el tiempo pasado, no podrá acontecer nunca y un final para el devenir es inconcebible. El mismo razonamiento vale para demostrar que no puede haber una finalidad para el devenir natural (Vattimo, 2002: 34).

Mientras que frente a este, la doctrina tiene un significado moral:

En este segundo sentido, el eterno retorno no es tanto un hecho ineludible a reconocer, cuanto una tarea de eternización a realizar; la repetición eterna de mi existencia es algo que debo querer yo (Vattimo, 2002: 35).

Junto a estos dos planteamientos cuya conciliación es imposible para Vattimo, se encuentra el del Superhombre, que "considera una relación entre la voluntad y el mundo que no se puede reducir al mero reconocimiento del necesario carácter cíclico de todo lo que acontece: la voluntad se dice explícitamente que es *creadora*" (Vattimo, 2002: 35). Por tanto, aunque el concepto es equívoco en cuanto a interpretaciones se refiere, nosotros lo aplicaremos en lo relacionado con la memoria: como un patrón general de repetición en el ser humano que se desarrollará en la vida de cada ser y cuyo recuerdo volverá o no para influenciar su presente.

Por otro lado, Kierkegaard se aproxima al tema de la repetición desde una perspectiva más personal. La repetición no se ve como un todo, ni como un patrón de repetición extenso, sino que la entiende de un modo intimista, aplicada a los distintos sentimientos que influyen en los seres humanos. El autor danés incide en cómo afectan estas repeticiones a la felicidad del ser humano. Uno de los pasajes de su ensayo *La repetición* aborda la pertinente relación que existe entre repetición y recuerdo, y enlaza así este fenómeno con la memoria:

Repetición y recuerdo constituyen el mismo movimiento, pero en sentido contrario. Porque lo que se recuerda es algo que fue, y en cuanto tal se repite en sentido retroactivo. La auténtica repetición, suponiendo que esta sea posible, hace al hombre feliz, mientras el recuerdo lo hace desgraciado, en el caso, claro está, de que se conceda tiempo suficiente para vivir y no busque, apenas nacido, un pretexto para evadirse nuevamente de la vida, el pretexto, por ejemplo, de que ha olvidado algo (Kierkegaard, 1997: 5).

La repetición en Kierkegaard es un factor positivo: es el modo por el cual se alcanza la felicidad. De hecho, el autor afirma que el único amor posible es el amor-repetición: "Porque no entraña, como el recuerdo (amor-recuerdo), la inquietud de la esperanza ni la angustiosa fascinación del descubrimiento, ni tampoco la melancolía propia del recuerdo" (Kierkegaard, 1997: 5). La repetición, por tanto, se torna en la

respuesta a la ecuación de la dicha; ahí donde siempre ha de estar presente el recuerdo para poder entender su verdadero sentido y así no caer en el sentimiento de novedad o descubrimiento. Para ello se necesita tener consciencia de la repetición, de un antes y un después.

Sin embargo, el contrapunto de la memoria, el olvido, también es considerado un valor positivo en la sociedad actual. En la alegoría con la que hemos comenzado este capítulo hemos mencionado las aguas del Leteo que, como Natale Conti apunta, se bebían por dos razones:

(...) por una parte para que las almas olvidaran aquellos placeres de los que disfrutaban en los Campos Elíseos y también para que se les borrarán de la memoria aquellos sinsabores que habían soportado antes en vida: si hubiese permanecido el recuerdo de estas cosas, no se encontraría nadie que quisiera renacer o que, tan pronto como pudiese, no empujara su propia mano contra sí (Conti, 2006: 222).

Diego Quintana de Uña, en su ensayo *El síndrome de Epimeteo: Occidente, la cultura del olvido*, explica cómo el desarrollo de la sociedad Occidental no hay que entenderlo en clave de decadencia o progreso, sino de alucinación y olvido (Quintana de Uña, 2004: 13)⁵⁰. El primer baremo no es sino una comparación con otras civilizaciones, mientras que el segundo mira a su propia historia en busca de razonar si hemos cumplido o no las expectativas iniciales. El autor apunta que, con el transcurso de los años, se ha dado la espalda a esta esencia primaria que la civilización poseía, ya sea por ignorancia o por olvido. Nosotros nos centraremos en su interesante reflexión sobre el olvido, aplicándola a la esfera personal de cada uno pero sin perder de vista la perspectiva social que relaciona la pérdida de memoria con la historia del hombre:

⁵⁰ El personaje al que hace referencia este ensayo es Epimeteo, hermano gemelo de Prometeo que, a diferencia de este, no podía ver el futuro sino que veía los hechos ya una vez habían sucedido. Sobre esta figura mitológica cabe destacar el primer volumen de la trilogía desarrollada por Bernard Stiegler en torno a la técnica y el tiempo, donde aborda cuestiones relativas a la revolución tecnológica en nuestra época, sus causas y consecuencias. Según sus palabras, este personaje filosófico es: "no solo el olvidadizo, la imagen del atolondramiento esencial en que consiste la experiencia —en tanto que, una vez que ha pasado, se debe reflexionar sobre lo que sucede, lo que pasa—, es también el olvidado. El olvidado de la metafísica. El olvidado del pensamiento. Y el olvidado del olvido cuando el pensamiento se piensa como olvido. Siempre que se habla de Prometeo, se olvida esta imagen del olvido que es como la verdad que llega siempre demasiado tarde: Epimeteo. Es sorprendente que esta imagen del después, de la vuelta después de la decadencia de la experiencia, de esta *epimeteia* que da su nombre al pensamiento mismo, so solo no esté en el centro del pensamiento fenomenológico de la finitud, sino que se encuentre verdaderamente excluido" (Stiegler, 2002: 275).

Recordar inmortaliza al hombre. La memoria, decía Berdiaeff⁵¹, es una forma de manifestación de lo eterno en el tiempo histórico. El hombre es nada sin memoria, porque solo a través de ella puede retomar lo sido y la trayectoria de ser que le permite entenderse. Somos porque recordamos; porque tenemos presente lo que fuimos. La memoria, sin embargo, no es uno de los dones que repartió el bienintencionado Epimeteo al buen tuntún. La memoria es parte vital del fuego prometeico y exige para su manutención que el hombre aporte el combustible adecuado, la conciencia. Recordamos los momentos en los que pusimos luz en nuestra vida. La conciencia ilumina la experiencia y la convierte en memoria. Y su carencia oscurece nuestra vida, convirtiendo nuestro pasado en algo absolutamente irrecuperable (Quintana de Uña, 2004: 63).

Si nos paramos a reflexionar en las palabras de Quintana de Uña, concluimos que el individuo no puede “ser” sin memoria, ya que deducimos que si “somos porque recordamos”, no seremos si no lo hacemos. Sin embargo, esta dura afirmación nos llevaría a un inevitable debate sobre si se puede “ser” sin memoria. Ciertamente es que el autor focaliza el punto de apoyo en la conciencia pero, como su propia explicación dice, esta no puede existir sin experiencia, es decir, sin el aprendizaje que otorgan los recuerdos. La importancia que se da a la memoria para conformar al Ser y, por tanto, la identidad del individuo, nos remite al planteamiento que Locke estableció sobre la diferencia entre “personas” y “seres humanos”:

For Locke, what makes a person identical over time is not the same thing as what makes a human being identical over time. In the case of human being, the identity of the same human being is that of the human organism, the biological human being, and the principle that holds it together is its organisation as a living unit. (...) What makes a person identical over time is something else again. Personal identity is distinct from the identity of human being. A person, for Locke, is a thinking intelligent being, that has reason and reflections, and can consider itself as itself, a thinking thing, in different times and places. (...) So, for Locke, the key elements of personhood are reason, consciousness and self-consciousness. (...) Hence, personal identity, the sameness of a rational being, extends as far back in time as this consciousness of ourselves extends. As far back as I can remember being the same person, thinking, experiencing and doing certain things, I am a person. In short, for Locke, memory is criterion of personal identity. Memory provides the sense of sameness that in

⁵¹ El autor se refiere a Nikolái Berdiaeff, escritor y filósofo ruso cuyo eje central de pensamiento aborda cuestiones relativas a las creencias religiosas y a la fe, así como una fuerte crítica al autoritarismo.

Descartes's account is provided by sameness of mental substance (Falzon, 2015: 100-101)⁵².

La aporía que nos plantea Locke se manifiesta en que, si tomamos su pensamiento como verdadero, debemos considerar a las personas que carecen de recuerdos —por culpa, por ejemplo, de alguna dolencia o enfermedad— como no-personas. Las contestaciones al pensamiento de Locke aparecieron más tarde, como fue el caso de Leibniz, que esperó varios años tras la muerte del primero para publicar su opinión acerca de sus teorías (Romerales, 1997). Leibniz aceptó la importancia de la memoria y la conciencia en la identidad de una persona, entidades que consideró constituyentes de la identidad moral de cada individuo, pero para completar su identidad metafísica necesitaba lo que él llamaba un alma o substancia (Leibniz, 1942: 115).

Casi cien años después, el empirista Hume afirmaba: "Tenemos una idea distinta de un objeto que permanece invariable e ininterrumpido durante una supuesta variación de tiempo; llamamos a esta idea identidad o *sameness*" (Hume, 2001: 190). Sin embargo, si la variable de la memoria cambia, el tiempo cambia en la ecuación, al no contar con un recuerdo anterior que sirva de precedente. El desarrollo de estas teorías sobre la identidad y memoria y los distintos puntos de vista de diferentes autores —en este caso, Locke y Hume—, así como la identidad en general, lo aborda Paul Ricoeur en sus ensayos sobre el Yo en *Sí mismo como otro* (Ricoeur, 2006: 123).

Pero la conciencia y la memoria en relación con la identidad también han sido temas abordados por filósofos y escritores del siglo XX y contemporáneos. Rodney Collin ofrecía una visión del olvido en donde ya incluye el concepto de destrucción de memoria. Según el

⁵² Traducción de la investigadora: "Para Locke, lo que hace a una persona idéntica a través del tiempo no es lo mismo que hace a un ser humano idéntico a través del tiempo. En el caso del ser humano, la identidad del mismo ser humano es la del organismo del humano, el ser humano biológico, y el principio que lo mantiene junto es su organización como unidad viviente. (...) Lo que hace a una persona idéntica a través del tiempo es algo más, de nuevo. La identidad personal es distinta que la identidad del ser humano. Una persona, para Locke, es un ser inteligente pensante, que tiene uso de razón y reflejos, y puede considerarse por sí mismo, una cosa pensante, en distintos lugares y momentos. (...) Por lo que, para Locke, los elementos clave de la personalidad son: razón, conciencia y autoconciencia. (...) Por lo tanto, la identidad personal, la igualdad de un ser racional, se extiende tan atrás en el tiempo como esta conciencia de ser nosotros mismos se extiende. Tan atrás como puedo recordar siendo la misma persona, pensando, teniendo experiencias y haciendo cierto tipo de cosas, yo soy una persona. En pocas palabras, para Locke, la memoria es el criterio de la identidad personal. La memoria provee del sentido de igualdad que, en la cuenta de Descartes, es provista por la igualdad de la sustancia mental".

autor, la pérdida de memoria no se produce por el mero paso del tiempo, sino por la falta de conciencia. Del mismo modo afirma que, dentro de las formas de destrucción de memoria nos encontramos con una pasiva: el olvido; y dos activas: la imaginación y la mentira (Collin, 2002).

Estos dos últimos parámetros constituyen una parte positiva y otra negativa de la destrucción activa de la memoria. La imaginación conlleva una connotación positiva, mientras que la de la mentira es negativa. Ambos procesos destruyen la memoria y, por descontado, la realidad, transformando los hechos en simples ficciones. La ficción provoca una realidad aparente. Por lo que la ficción es, prácticamente, una mentira⁵³. Es, además, cómplice de la imaginación, necesaria para que el proceso de mimesis se lleve a cabo. La transgresión de la memoria es, por tanto, necesaria para el terreno creativo. Es un punto a favor, un valor en alza en la sociedad contemporánea. La memoria se destruye, convirtiendo sus despojos en realidades aparentes presentes bajo el filtro de las pantallas, que transforman la verdad en una semi-ficción⁵⁴. El olvido se convierte en un valor positivo en la sociedad occidental de la sobre-información⁵⁵, igual que lo era para los bebedores del Leteo, y se toma como un proceso indispensable para los individuos del siglo XXI que necesitan, apresuradamente, poder suprimir, cuando y donde quieran, parte de su pasado.

⁵³ Esta visión de la ficción como mentira es un tema que simplemente nombraremos en este trabajo pero que, sin embargo, ha sido extensamente tratado. El mito de la caverna de Platón ha servido como metáfora de esta ilusión que es la ficción, haciéndonos a los espectadores prisioneros de la cueva que tan solo nos muestra las sombras de algo que sí es real, pero que no llegamos a vislumbrar. Sobre este tema: Nathan, A., (2014). *Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema*. Londres y Nueva York: Routledge; Bauer, N. (2005). *Cogito Ergo Film: Plato, Descartes and Fight Club*. En Read, R. y Goodenough, J., *Film as Philosophy: Essays in Cinema after Wittgenstein and Cavell*, Palgrave Macmillan; Falzon, C. (2015) *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*, Routledge; Livingston, P. (2006). *Theses on Cinema as Philosophy*. En *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*.

⁵⁴ Al afirmar esto no estamos diciendo que la memoria que no sea filtrada por medio de las pantallas sea equivalente a la verdad/realidad, ni mucho menos. La memoria siempre será subjetiva y los recuerdos metamorfoseados cada vez que sean visitados y según la percepción del que recuerde. Pero es necesario destacar que la presencia de recuerdos en dispositivos electrónicos provoca un cambio en la percepción de estos cada vez más notorio en el siglo XXI.

⁵⁵ En un artículo de El País del 28 de enero de 2014 Ariza exponía el incremento de solicitudes que recibe Google para eliminar archivos a través del derecho al olvido que cada vez está cobrando más fuerza en relación con Internet. Es interesante el paralelismo que hace el periodista entre esta posibilidad y el Ministerio de la Verdad presente en la novela de George Orwell 1984 donde se borraba la historia para volverla a escribir. (Ariza, 2014) Este derecho ha movilizado a distintos sectores de la sociedad, permitiendo la creación de plataformas de información y apoyo como son: [www.derechoalolvido.eu] o [www.derechoalolvido.es].

5.2.2. El acto de borrar como gesto propio de la sociedad contemporánea

Uno de los gestos más comunes de la sociedad contemporánea es el de borrar. Es tan fácil hacerlo que, sin darnos cuenta, lo ejercemos sobre distintos aspectos de nuestra vida, tanto profesional como personal. Las teclas *delete* y *supr* nos permiten escribir sobre lo escrito, sin mancha alguna ni rastro de frase anterior: se escribe sobre nuevo, sobre blanco. Gracias a la acción “borrar sin dejar rastro” lo nuevo puede manifestarse una tras otra vez. Deshacer y volver a hacer se presentan como procesos tan fáciles que es imposible tomar conciencia de lo que realmente hacemos: destruir sin consecuencias. Como hemos indicado anteriormente que Collin afirmaba, es la falta de conciencia lo que provoca la pérdida de la memoria, por encima incluso del paso del tiempo (Collin, 2002).

El olvido aparece como un desahogo. En la sociedad de la sobreinformación actual es necesario borrar para poder sobrevivir. Se selecciona constantemente y se distingue entre lo que sirve y lo que no. Se descarta, de igual modo, sin ningún tipo de miramientos. Es un proceso activo inscrito en la misma dinámica que el resto de expresiones sociales de este siglo: la mente ya no es la que elige, es el individuo quien participa en el proceso seleccionando lo que es digno de olvidar. Así, como se seleccionan productos y servicios, se elige lo que se quiere o no olvidar, porque nos encontramos, en palabras de Lipovetsky, ya no en una sociedad de servicios, sino en la sociedad del “autoservicio”: “Desde ahora el autoservicio, la existencia a la carta, designa el modelo general de la vida en las sociedades contemporáneas que ven proliferar de forma vertiginosa las fuentes de información, la gama de productos expuestos en centros comerciales (...)” (Lipovetsky, 2003: 19). Y esto es aplicado también a la esfera personal.

En 2014, el fenómeno del *ghosting* invadió las redes sociales. Este concepto hace referencia a la forma de romper una relación sentimental no contestando llamadas ni mensajes. Es decir, desaparecer sin dar explicaciones. La empresa de encuestas YouGov —que analiza los modos de pensar de la sociedad sobre distintos temas— en colaboración con el Huffington Post abordó este fenómeno concluyendo que un 11% de los encuestados habían hecho *ghosting*

alguna vez a alguien (Moore, 2014)⁵⁶. El concepto inundó revistas de todo tipo, incluso llegó a publicarse en el *Business Insider* un artículo en donde se relacionaba el incremento del *ghosting* con las aplicaciones móviles de citas (Kosoff, 2015). Los nuevos modos de la pantallasfera cambian las costumbres, hacen fácil borrar y olvidar, pero también nos ayudan a recordar.

Los dispositivos digitales, tal y como presentaremos en el capítulo siguiente, también nos sirven de memorias portátiles. Podemos guardar recuerdos en estos, dejando espacio en nuestra memoria para otras cosas. Las grabaciones, los archivos, los recordatorios e, incluso, las notas hacen que la practicidad inunde nuestras vidas, sin necesidad ninguna de gastar tiempo, energía y, en definitiva, esfuerzo en recordar. El olvido es un deber de nuestra sociedad y un don. Pero no es la primera vez que se ve como algo positivo, en el estudio que Ángeles Carreres hace sobre Jacques Derrida, la autora presenta una serie de ejemplos en donde se presenta el olvido como un valor positivo:

En *Funes el memorioso*⁵⁷, Borges nos muestra lo terrible de estar irremediablemente condenado al recuerdo. Vivir en este mundo sin caer en el autismo exige ser capaz de olvidar, y de olvidar de modo, por así decirlo, democrático. Para asegurar nuestra integración en la sociedad estamos obligados a relegar al olvido o conservar en el recuerdo las mismas cosas que nuestros congéneres. La memoria omniactuante, no selectiva, depara al individuo un destino cruel (Carreres, 2005: 108).

La autora también cita a Samuel Beckett cuando aborda al hombre de buena memoria. Según el escritor irlandés, este es un ser humano que no puede recordar porque no puede olvidar nada, ya que posee una memoria uniforme, una criatura de la rutina. Es más un instrumento de referencia en lugar que un instrumento de descubrimiento (Beckett, 1970). La autora prosigue con sus comparaciones:

También en Deleuze, como en Beckett, se entiende el olvido como potencia positiva, capaz de socavar el pódelo de la representación y del reconocimiento, elementos ambos de la imagen dogmática contraria al verdadero pensar. La única forma de memoria que

⁵⁶ Moore apunta que, en una encuesta realizada para YouGov/Huffington Post de 1000 adultos norteamericanos entrevistados entre el veintitrés y veintiséis de 2014 sobre el fenómeno del *ghosting*, sobre el 10% de ellos habían utilizado este procedimiento para romper con alguien.

⁵⁷ La autora se refiere a el relato de Borges "Funes el memorioso", presente en *Ficciones* (Borges, 1997).

posee fuerza regeneradora es aquella que brota del más perfecto olvido —pensemos en la memoria involuntaria de Proust. Es el olvido el que, al impedir el reconocimiento, hace imposible la contracción del hábito y permite escapar a la generalidad. El sujeto que olvida queda anulado para lo general, pero logra alcanzar la más alta potencia en la afirmación de su singularidad, de su diferencia. Este abandono de lo general en virtud del olvido se concreta en Deleuze en la forma de la repetición. La memoria voluntaria nos fuerza siempre a reconocer, a acostumbrarnos en lugar de a sorprendernos, y proscribire por tanto toda verdadera repetición (Carreres, 2005: 108-109).

La autora se refiere a estas palabras de Deleuze: “Es en la repetición, y por la repetición como el olvido se convierte en potencia positiva, y el inconsciente, en inconsciente superior y positivo” (Deleuze, 1999: 63). La facultad de eliminar información se entiende, por tanto, como algo positivo. Este sentimiento se propaga hacia otros conceptos, como el de la nada, que se presenta como una noción atractiva. La nada atrae con el vértigo de un agujero negro: la banalidad es el único remedio ante el cansancio que provoca la saturación de información. La nada fascina⁵⁸.

El olvido se inscribe en la misma dinámica que Byung-Chul Han exponía su sociedad del rendimiento (Han, 2014). La positividad de esta sociedad inunda todo, hasta el olvido. Olvidar es práctico, promociona el avance. Lo antiguo no vale, no contiene ningún valor porque debe ser reemplazado por algo nuevo que poder comprar. Con los recuerdos pasa lo mismo, son chismes viejos que reemplazar, y debemos comenzar por conseguir espacio. Recordar es vivir en el pasado: no es rentable.

Parte o no de la sociedad del rendimiento, las cuestiones sobre el olvido y la memoria van ligadas irremediablemente a la identidad. La pregunta principal recae en si se puede ser la misma persona si los recuerdos desaparecen. Las distintas películas que han abordado el tema han meditado sobre la misma, convirtiéndose en un medio muy recurrido en el cine de nuestros días y una fuente de reflexión filosófica.

Si bien durante toda la historia del cine hemos visto films cuya trama incluía algún tipo de amnesia sufrida por alguno de los personajes, en el cine contemporáneo no solo se multiplican sino que

⁵⁸ Ejemplo de esto es el reflejo de la “nada” en la película *La gran belleza* (*La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013), que analizaremos en la sección séptima de este trabajo. El protagonista quiere salir de la banalidad que Roma le ofrece, y el espectáculo que lo rodea nos resulta hipnótico. La estilización de las imágenes de la película incide en esa idea de la nada como algo atrayente y bello.

también cobran un especial valor ontológico al llevar consigo una visión que refleja un verdadero problema de identidad.

5.2.3. El olvido en el cine contemporáneo

En el cine contemporáneo nos encontramos con un tipo de personaje cuya identidad queda en entredicho debido a que le es imposible recordar quién es. La pérdida de memoria actúa no solo como un elemento narrativo, sino que funciona como una plataforma de reflexión sobre lo que significa ser uno mismo.

Esta temática de naturaleza ontológica se desvincula del cine más intimista para ofrecer películas de todos los géneros y tipos. Ejemplo de esto es que la trama del “nuevo héroe” del siglo XXI y protagonista de una serie de éxitos de taquilla, Jason Bourne⁵⁹, se basara en la pérdida de memoria del personaje principal —sufre amnesia traumática— como punto de partida. El desarrollo de la película se centrará en la búsqueda de identidad del protagonista, al que persiguen una serie de espías que más tarde descubriremos son sus propios excompañeros. En el mismo año que se estrenó la primera parte de esta trilogía, al otro lado del Atlántico, Aki Kaurismäki, presentó *Un hombre sin pasado* (*Mies vailla menneisyyttä*, Aki Kaurismäki, 2002). En esta cinta, a diferencia de lo que ocurría en *El caso Bourne*, el protagonista no busca averiguar quién es sino que, tras sufrir un accidente que le deja amnésico, en vez de intentar volver a su anterior vida, se deja llevar por el día a día hasta adaptarse completamente a su nueva existencia. Cuando por fin es identificado y puede ser quien era en el ejercicio de volver a la rutina que dejó atrás, el personaje se ve ante una elección vital. Tiene que decidir si va a seguir fingiendo ser la persona que era o si va a continuar con su nueva vida junto con la mujer de la que se ha enamorado. Su anterior Yo ya no le interesa, ni se reconoce en él. Finalmente, y tras volver fugazmente a su antiguo hogar roto, decide retornar a sus nuevas costumbres abandonando el ser que era. El valor positivo del olvido está muy presente en la cinta de del director finlandés, a diferencia de la de Liman, donde la pérdida de memoria es una verdadera frustración para

⁵⁹ *El caso Bourne* (*The Bourne Identity*, Doug Liman, 2002), es la primera película de *La trilogía de Bourne*, que se completa con *El mito de Bourne* (*The Bourne Supremacy*, Paul Greengrass, 2004) y *El ultimátum de Bourne* (*The Bourne Ultimatum*, Paul Greengrass, 2007). Existe, también, una cuarta parte no protagonizada por Matt Damon: *El legado de Bourne* (*The Bourne Legacy*, Tony Gilroy, 2012). Del mismo modo, el héroe de cómic Lobezno, que protagonizó el *spin-off* homónimo de las películas *X-Men* (Brian Singer, 2000) y sus correspondientes secuelas, también persigue la verdad sobre un pasado que no es capaz de recordar.

el protagonista. Fijémonos especialmente en la diferencia capital existente entre ambas películas: mientras en la producción norteamericana el protagonista busca averiguar quién es a través de la llave de su pasado, Kaurismäki nos muestra un hombre que se conforma con vivir el presente, sin plantearse otros problemas que los meramente burocráticos. El protagonista se crea una nueva vida acorde con quien él es “ahí”, es decir, el *Dasein* heideggeriano⁶⁰, basado en la existencia y el espacio del estar ahí: el ser en un lugar concreto, en un sitio nuevo, en este caso. Por tanto, la identidad, según el film de Kaurismäki, reside en quién es el individuo día a día, no en lo que ha sido y recordará, contradiciendo las suposiciones de Locke y sus seguidores.

Para Rita, una de las dos protagonistas de *Mulholland Drive* (David Lynch, 2001), también es frustrante en un primer momento no recordar su pasado. Sin embargo, a medida que avanza la película, nos damos cuenta que estamos atendiendo a una fantasía de Betty, que más adelante descubriremos que es, en realidad, Diane. Esta está adulterando la verdad y la memoria en pro de eximirse de la culpa que le produce haber encargado el asesinato de su amante Camilla — anteriormente presentada como Rita—. Lo negativo pasa a positivo en las manos de Lynch, que inunda con imaginación cada parte del relato, cifrando la verdad bajo un ambiente onírico que no es más que la manifestación de los dos medios por los que se llega a la destrucción activa de la memoria —según Rodney Collin—: la mentira y la imaginación. Y, combinadas, dan como resultado una pieza de ficción sobre el lugar donde todo es cine: Hollywood.

Sin embargo, lo que resulta más interesante en relación con la memoria en *Mulholland Drive* es que esta es utilizada en un plano onírico. Los sueños la utilizan para transformar la realidad en la mente de Betty/Diane. Así, Lynch juega con la memoria cambiando la sucesión de hechos para crear una realidad alternativa en donde la protagonista sea capaz de vivir. Una licencia que también se tomó con Fred, el protagonista de *Carretera Perdida* (*Lost Highway*, 1997), que creó una realidad —e identidad— paralela para afrontar el asesinato de su

⁶⁰ Heidegger explicará el *Dasein* en su magnánima obra *Ser y tiempo* (Heidegger, 1972), aunque ya habría abordado el tema con anterioridad, como en las clases de 1921/22 *Interpretaciones fenomenológicas sobre Aristóteles. Introducción a la investigación fenomenológica*, bajo el título “Las categorías fundamentales de la vida”. Más tarde volverá a incidir en ello en su curso *Hermenéutica (Ontología de la facticidad)*, hasta llegar a *Ser y tiempo* (Berciano, 1992: 436-437).

mujer⁶¹. La memoria, por tanto, se encuentra alterada. El olvido es necesario, es positivo para el personaje, y sobre él se inscribe la nueva realidad. Todo ello se encuentra desarrollado a través del filtro de los sueños, que añaden a la imaginación un nivel más de abstracción. Como Chris Rodley apunta:

In the first two-thirds of *Mulholland Drive* —Diane's possible wish-fulfilling "dream"— the narrative is both coherent and fluid, neither of which are particularly dreamlike qualities. Nor does this transfiguring "dream" seem to take place at any specific point in her life, as such fantasies do in movies. Even Fred Madison's "psychogenic fugue" in *Lost Highway* obeys this convention —taking place in his prison cell—. Conversely, Diane's possible sordid "reality" —the last third of the film— is presented like a dream —or nightmare—: discontinuous, abstracted and fevered. They constantly speak to each other as equal partners, while simultaneously threatening to expose each other for what they are (Rodley, 2005: 267).⁶²

Por lo tanto, en *Mulholland Drive* no existe el *Dasein*, no hay un "ahí", no se sabe desde dónde se está soñando. Simplemente existe el sueño; el tiempo y el espacio no siguen una dirección lógica. El espacio, como elemento intratextual, es disforme, poco delimitado, y oscila entre la realidad y la ficción. El tiempo se confunde: no logra imponerse como un continuo, ya que se pierde en la mezcla de recuerdos con imaginación. Espacio y tiempo se relacionan, por tanto, íntimamente, y se presentan como un lugar común en los relatos de este tipo, como veremos a continuación.

⁶¹ Žižek tiene un libro en el que analiza esta película: *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway* (2000). Según Gabriel Cabello, para Žižek lo importante de este film radica en: "su intento de situar sobre la misma superficie la realidad aparental y su soporte fantasmático, de escenificar la emergencia en superficie del super-ego obscuro en la cultura postmoderna y, de este modo, poner de manifiesto la unión de contrarios que, para Žižek, constituye el verdadero enigma de la postmodernidad" (Cabello, 2003). Cabello analiza los elementos de la cámara y el espejo en esta película. Véase también: *Memoria, ficción y realidad en Mulholland Drive y Carretera Perdida de David Lynch* (Corcuera, 2010); *The Death of the Subject in David Lynch's Lost Highway and Mulholland Drive* (Roche, 2004) y *On the Lost Highway: Lynch and Lacan, cinema and cultural pathology* (Herzogenrath, 1999).

⁶² Traducción de la investigadora: En los primeros dos tercios de *Mulholland Drive* —el sueño que satisface los deseos de Diane— la narrativa es en ambos coherente y fluida, ninguna de las cuales son cualidades particularmente oníricas. Tampoco este sueño "transfigurativo" parece situarse en ningún sitio ni lugar específico en su vida, como hacen las fantasías en las películas. Incluso en "fuga psicógena" de Fred Madison en *Carretera perdida* obedece a esta convención —tiene lugar en su celda de la prisión—. A la inversa, la posible realidad sórdida de Diane —el último tercio de la película— es presentado como un sueño —o una pesadilla—: discontinua, abstracta y febril. Ellos se hablan constantemente como compañeros iguales, mientras simultáneamente amenazan con exponer a cada uno por lo que son".

Otro ejemplo de pérdida de memoria en el cine contemporáneo es el sufrido por el personaje protagonista de *Memento* (Christopher Nolan, 2000), basada en un relato escrito por el hermano del director, Jonathan Nolan, llamado *Memento Mori*⁶³. Esta película narra la historia de Leonard, un hombre que padece amnesia anterógrada. Es incapaz de almacenar nuevos recuerdos, por lo que olvida los acontecimientos que van sucediendo a medida que se suceden. Leonard sabe, gracias a los tatuajes que se hace en la piel y las fotos que se deja como pistas, que debe encontrar al asesino de su mujer. En esta película el tema de la búsqueda de la identidad se realiza en espiral, volviendo al punto de partida tan rápido como las averiguaciones de Leonard se borran de su mente. La inconstancia del tiempo se expresa a través de flashbacks que el director aprovecha para recurrir al blanco y negro. También observamos que, en la mente de Leonard, el tiempo no pasa al acabar el día y es, de algún modo, circular, porque vuelve siempre al mismo sitio.

Memento es una metáfora de la búsqueda de uno mismo ya que, al final de la película, nos damos cuenta —y él se da cuenta— de que la persona que busca Leonard, la que ha matado a su mujer, es él mismo.

La realidad y la ficción como espacio/tiempo vuelve a estar presente en esta película. La identidad del personaje está confusa, por lo que el mundo exterior también. Esta cuestión queda reflejada claramente en *Memento* a través del siguiente diálogo entre Leonard y Natalie, la mujer que supuestamente ayuda al protagonista a encontrar a su mujer:

NATALIE

Confía en ti. Confía en tu propio criterio. Puedes cuestionarlo todo pero nunca sabrás nada con certeza.

LEONARD

Hay cosas que se saben con certeza.

NATALIE

¿Por ejemplo?

LEONARD

Sé qué sonido hará eso al darle golpecitos. Y sé lo que sentiré cuando levante eso. ¿Lo ves? Certezas. Es la

⁶³ Publicado por primera vez en la *Revista Esquire USA* en Marzo 2001 (Nolan, 2001).

memoria que se da por sentada. ¿Sabes? Aún recuerdo bastante. Siento el mundo. Y a ella. Sé que no está. El presente es trivial. Y lo apunto en jodidas notas.

La certeza se presenta como lo seguro en el mundo del protagonista. La variable tiempo cambia también para él. No se sucede, no lo siente avanzar, por lo que sus percepciones nunca podrán ser como las del resto.

LEONARD

Ni siquiera sé cuánto hace que murió. Es como si me despertara y ella no estuviera en la cama, porque ha ido al baño o a la cocina. Sin embargo, tengo la certeza de que ya no volverá a la cama. Podría alargar la mano y tocar su lado de la cama, y sabría que está frío. Pero no puedo. Sé que no puedo recuperarla. No quiero despertarme por la mañana creyendo que aún sigue aquí. Me quedo en la cama sin saber desde cuándo estoy solo. Y así, ¿cómo voy a cicatrizar? ¿Cómo puedo cicatrizar si no siento el paso del tiempo?

Tiempo y espacio, el cuándo y el dónde, el pasado y el “ahí” del *Dasein* confunden al individuo desmemoriado, que no sabe situarse en el espacio-tiempo. Una nueva identidad es un paso más allá de la anterior. Conllevaría la destrucción de esta —o de los recuerdos y la vida relativa a ella— y la aceptación de una nueva, como sucede en el proceso de hibridación⁶⁴. El Yo-antes y el Yo-ahora se integrarían, como la sucesión lógica derivada de un momento de crisis de identidad, y el último terminaría por prevalecer sobre el primero. Como Teddy, el compañero de Leonard, indica al protagonista:

TEDDY

Ni siquiera sabes quién eres tú.

LEONARD

Soy Leonard Shelby. De San Francisco.

TEDDY

Ése es quién eras. No es en lo que te has convertido.

Upstream Color (Shane Carruth, 2013) es otro ejemplo pertinente sobre cómo se aborda el olvido en el cine contemporáneo y sus implicaciones ontológicas. La película trata sobre el ciclo de vida de un

⁶⁴ La relación entre identidad e hibridación se aborda en el capítulo 8 de esta tesis.

ser vivo que hospeda a tres seres vivos: humanos, cerdos y orquídeas. Al finalizar el proceso, se obtiene como resultado unas flores de color azul muy valoradas, objeto de un negocio ilegal especialmente complicado en su primera fase: la referente a los seres humanos. Al comenzar la película la protagonista, Kris, es obligada a ingerir la larva que se hospedará en su cuerpo hasta que, por medio de una operación, logren extirpársela e inyectarla a un cerdo. Durante este tiempo ella será extremadamente obediente, desarrollará patrones de conductas repetitivos y obsesivos alrededor de la novela *Walden* (Thoreau, 2013)⁶⁵ y, cuando finalice el proceso, no recordará nada. Tras este periodo en que contiene a la larva dentro de sí, pasa a encontrarse sola, sin trabajo, sin dinero y con una laguna mental que le impide avanzar. Es entonces cuando Kris conoce a otro hombre, Jeff, que, sin saberlo, ha pasado por lo mismo; y desde entonces ambos son incapaces de separarse. Este comportamiento inexplicable se resuelve cuando comprendemos que ambas larvas, las que ocuparon el cuerpo de él y de ella, ahora hospedan a dos cerdos que forman una pareja con hijos. La identidad que les ha “poseído” sigue desarrollándose, externa a ellos. Ese algo que les une provoca tantas reflexiones como puntos de vistas hay. Sin embargo, lo que nos interesa en relación con nuestro tema en concreto es la pérdida de la memoria de los protagonistas. Ese ataque que ambos han olvidado les ha conducido a otro camino diferente al que llevaban: les ha quitado todo lo que tenían —la larva también era parte de ellos— y les ha dejado un vacío interno. Ese lapso de tiempo solo podrá ser sustituido por fichas y audios que finalmente les revelará el misterio sobre lo qué pasó con ellos. Y un libro, *Walden*, que aparece como la respuesta de la naturaleza a su situación.

Upstream Color es también una metáfora sobre el control —el compositor⁶⁶ que controla a las víctimas es una figura que roza lo divino y necesita las emociones de la gente para crear su música⁶⁷— y el amor

⁶⁵ Este libro narra las experiencias del autor cuando decide apartarse del mundo civilizado y vivir en una cabaña, experimentando la armonía que la vida en la natura le proporciona.

⁶⁶ Este personaje se muestra como el creador del sistema. Graba los sonidos del mundo que rodean a las personas y los vende en discos que se venden en las tiendas. Es, a su vez, quien lleva a cabo las operaciones para extirpar la larva del humano e insertarla en el cerdo. Su apariencia serena y segura le dan un tono místico al personaje, como un dios que decide sobre los protagonistas.

⁶⁷ Es llamativo cómo utiliza el sonido —como elemento intratextual— a través de la grabación para captar la ambientación de la vida terrestre. Sobre los sonidos presentes del film y su utilización: *Leading with the Ear: Upstream Color and the Cinema of Respiration* (Kickasola, 2013), donde el autor explica la estética de la respiración en el film a través de tres dimensiones: temas y asociaciones de la respiración, narrativas y

—su capacidad de destrucción y posterior *reseteamiento*: el amor como un parásito—. Y, por supuesto, sobre lo que significa ser uno mismo y la confusa identidad que resta tras el paso de otros “entes” — personas— por nuestras vidas. Una transformación equiparable a la de la propia larva que habita en Kris y que cambia de forma según el organismo que habite: una manera de hibridación. Shane Carruth destaca esta cualidad de la película:

It really started with this notion of personal identity. I wanted to explore how it comes to be—whether it's a cemented thing or not, whether behavior dictates our worldview or the other way around. With Kris (played by Amy Seimetz), I wanted to strip her and have her be forced to rebuild —her identity—. That was the kernel of how this all started. It's an exploration of all the ideas we've built up to try to explain why we do the things we do, why events look like they're transpiring, why the world we sees us in a certain way. I wanted to take that all away and have it rebuilt. The film is this bizarre life cycle (Dallas, 2013)⁶⁸.

Carruth prosigue ampliando su idea de la identidad y aplicándola a la sociedad actual:

I think I had a cynical view of this idea of identity. (I assumed) that our political and religious beliefs are all formed at some point, and that we keep repeating those (initial) beliefs, and that they dictate everything—how we vote, how we see each other, how our relationships work, all of that. And I think I had this view that, if you could strip away all that subjectivity, strip away everything you'd learned or that you'd been taught or accumulated, that maybe

estilísticas análogas a la respiración en lo visual, la edición y la banda sonora y las indicaciones perceptivas dirigidos a la respuesta respiratoria en el visor; *El rol del ruido en la conformación de la identidad sonora de un lugar* (Yacamán, 2015), donde el autor expone que el tema de la película: “nos lleva a investigar sobre el concepto de antropoceno y del infrasonido, como fenómenos causados por el impacto que producen las máquinas y la tecnología en el ecosistema, una referencia a la formación de una nueva era geológica que se superpone a las anteriores, que incluye el impacto humano sobre el planeta, incluyendo los aspectos sonoros pues estos afectan gravemente a las especies que se comunican a través de bandas sonoras similares a la longitud de ondas de las máquinas” (Yacamán, 2015: 220).

⁶⁸ Traducción de la investigadora: “Realmente comienza con esta noción de identidad personal. Quise explorar cómo viene a ser —si es una cosa cementada o no, si el comportamiento dicta nuestra visión del mundo o al contrario—. Con Kris (interpretado por Amy Seimetz), quería desmontarla y tenerla que forzar a reconstruirse —su identidad—. Eso era el núcleo de cómo todo esto comenzaba. Es una exploración de todas las ideas que construimos intentando explicar por qué hacemos las cosas que hacemos, por qué los acontecimientos parecen revelarse, por qué el mundo en que nos vemos es de una cierta manera. Quería llevarme todo aquello fuera y reconstruirlo. La película es este extraño ciclo de vida”. Entrevista de Paul Dallas a Shane Carruth para la revista *Interview*:

underneath would be this core—that would be plurality of thought, that would be the ability to be malleable to circumstances instead of having a predefined understanding of them. Eventually (it) lead to the idea that maybe there wasn't anything inside, that maybe we are just an accumulation of these subjective key points of experience. That's the bit that started to make this whole thing horrific, this idea that you're not left with anything, that you're just a lost consciousness in the world (Dallas, 2013).⁶⁹

Upstream Color muestra claramente cómo la laguna mental de los protagonistas marca un antes y un después en su identidad. Sus vidas cambian, así como sus costumbres y su situación sentimental. Desde entonces, la sensación de haber perdido algo es innata en ellos. No solo se trata de la pérdida de un ente que ahora se desarrolla por separado que constituía parte de sus cuerpos afectando a su mente, sino también es la pérdida de su “otro Yo”, alguien que fueron y que ya no reconocen más. Los recuerdos de Kris se entremezclan con los de Jeff — en ocasiones no saben si un recuerdo pertenece a uno o a otro—: el pasado de ambos es confuso y extrañamente común.

A su vez, la presencia de la novela *Walden* se encuentra implícita en toda la película. Es el libro que las víctimas leían mientras se encontraban en el estado pseudohipnótico al que estuvieron sometidos, como parte de su condicionamiento, y que les obligará, a partir de entonces, a presentar comportamientos repetitivos. El texto de Thoreau propone una comunión entre el individuo y la naturaleza. Un Yo común nexo entre los humanos y la Tierra que hace que la conciencia a la que se refiere Carruth en el texto anterior no se encuentre sola en ningún momento.

Thoreau crítica de la siguiente forma al hombre civilizado y relaciona su existencia con la de otros animales e insectos, haciendo hincapié en:

⁶⁹ Traducción de la investigadora: “Creo que tuve una visión cínica de esta idea de identidad. Supongo que nuestras creencias políticas y religiosas están todas formadas en algún momento, que nosotros seguimos repitiéndonos esas creencias iniciales, y que ellas nos dictan todo —cómo votamos, cómo nos vemos unos a otros, cómo funcionan nuestras relaciones, todo eso—. Y creo que tuve esta idea de que si tú puedes despojarte de toda subjetividad, despojarte de todo lo que has aprendido o de lo que te han enseñado o acumulado, lo que quizá esconda sería este núcleo, eso sería la pluralidad de pensamiento, que sería la habilidad de ser maleable a las circunstancias en vez de tener una comprensión predefinida de ellas. Eventualmente lleva a la idea de que quizá no haya nada dentro, que quizá seamos solo una acumulación de esos puntos clave de experiencia. Esta es la chispa que comienza a hacer que el todo entero sea terrorífico, esta idea de que no eres abandonado con algo, que eres solo una conciencia perdida en el mundo”.

Vivimos aún mezquinamente, como hormigas, aunque la fábula nos dice que hace mucho fuimos transformados en hombre; luchamos como grullas, como pigmeos, error tras error, golpe a golpe, y nuestra mejor virtud acaba en un superfluo e innecesario abatimiento. Nuestra vida se pierde en los detalles. Un hombre honrado no necesita contar sus diez dedos y, en casos extremos, añadir los diez dedos de los pies, y dejar el resto. ¡Sencillez, sencillez, sencillez! (Thoreau, 2013: 138-139)

5.2.4. Borrar a la carta. La posibilidad de elección en *Olídate de mí*

La pérdida de memoria en *Olídate de mí* (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004) no se desarrolla de un modo convencional: es provocada por los propios personajes en un acto voluntario. Tras una dura ruptura, Clementine decide borrar a Joel de su memoria, por lo que acude a una clínica especializada: Lacuna Incorporated. Cuando Joel se entera, decide ir al mismo lugar para borrar los recuerdos en los que ella aparece. Sin embargo, los desmemoriados se vuelven a encontrar y el amor surge de nuevo.

Olídate de mí reflexiona sobre el destino inevitable, pero también sobre la identidad voluntariamente borrada. La repetición que apuntaba Nietzsche cobraría todo el sentido: más allá de la memoria, los acontecimientos vuelven a repetirse. Para los protagonistas el olvido es un don que les va a evitar el dolor de tener que “olvidar” por uno mismo el rastro de la persona amada. Por ello, el título de la película hace referencia a un poema de Alexander Pope que habla de las felices vírgenes vestales —encargadas de guardar el fuego sagrado del Templo de Vesta—, a las que se les impedía amar a nadie mediante el voto de castidad:

How happy is the blameless vestal's lot!

The world forgetting, by the world forgot.

Eternal sunshine of the spotless mind!

Each pray'r accepted, and each wish resign'd (Pope, 2010: versos 207-210).⁷⁰

⁷⁰ Traducción de la investigadora: ¡Feliz es el destino de las vírgenes vestales!/ Pues olvidan el mundo y el mundo las olvida a ellas/ ¡Brillo eterno de la mente inmaculada!/ Cada oración aceptada y cada deseo renunciado.

Lo que comienza como una venganza por la decisión repentina de Clementine se torna en una huida cuando el subconsciente de Joel se da cuenta de que no quiere borrarla, así que convence al recuerdo que tiene de ella para esconderse del procedimiento de Lacuna Incorporated que va borrando su rastro a su paso. El olvido, de repente, se torna en lo no deseado.

Ni el guionista de la película (Charlie Kaufman) ni su director (Michael Gondry) quisieron centrar la atención en la relación sentimental entre los protagonistas, sino en la pérdida de memoria:

On a basic level, *Eternal Sunshine* is a break-up movie, but neither Kaufman or Gondry were interested in that: they were more interested in the value of memory, and how different a person would be without their regrets. As the title suggests, Kaufman's approach to this idea seems to value regret over ignorance, and the film presents the idea of therapeutic memory erasure as a bad thing: Kaufman has the procedure's inventor and practitioner describe it as a form of "brain damage", while Gondry's presentation of the subconscious effect of the treatment is as nightmarish and traumatic as possible from a visual standpoint (Mansfield, 2014).⁷¹

Sin embargo, al final del proceso, Clementine será eliminada de la mente de Joel. Los dos personajes se vuelven a encontrar: algo les empuja a volver a conocer al otro, aún desconocido para sus mentes sin recuerdos. El giro se produce cuando, tras una serie de enfrentamientos internos en los que se encuentra personalmente implicada, la recepcionista decide mandar el expediente correspondiente a cada uno los pacientes de la clínica. De este modo, los que han olvidado podrán oír sus testimonios previos al proceso — notas, fotos y una cinta de cassette—, último reducto de los recuerdos eliminados. La memoria, por tanto, reside en los artilugios tecnológicos, garantes de su existencia⁷². La sociedad contemporánea cuenta con

⁷¹ Traducción de la investigadora: "En un nivel básico, *Olvidate de mí* es una película sobre una ruptura, pero ni Kaufman ni Gondry estaban interesados en eso: ellos tenían más interés en el valor de la memoria, y cómo de diferente es una persona sin lamentos. Como sugiere el título, la aproximación de Kaufman a esta idea parece que ensalza el valor de la pena sobre el de la ignorancia, y que la película presenta la idea del borrado de memoria terapéutico como una cosa mala: Kaufman es el inventor del proceso y facultativo, describiéndolo como una forma de "daño cerebral", mientras que la presentación de Gondry del efecto del tratamiento en el subconsciente es, desde un punto de vista visual, tan espeluznante y traumático como puede ser posible".

⁷² En *I Forgot to Remember (to Forget): Personal Memories in Memento (2000) and Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004)* (Nungesser, 2009), la autora apunta que, tanto en *Memento* como en *Olvidate de mí*, nuestras nociones de memoria se ven

ellos como memorias externas que llegan a interactuar con los “almacenes mentales” no solo, como en este caso, para ayudar a recordar lo olvidado, sino también para cambiar y metamorfosear lo ya recordado⁷³. La memoria tecnológica salva a los personajes del olvido⁷⁴. Se convierte en un instrumento más al servicio de la identidad, en este caso perdida, y se constituye como un interesante pilar que considerar en las películas contemporáneas que abordan este tema.

Pero también hay que reparar en una de las características que nos proporciona la sociedad de las pantallas y que abordaremos en la siguiente sección de esta tesis: la participación. Clementine y Joel pueden elegir olvidar: un proceso tratado con absoluta normalidad en una película que contiene tintes más propios de filmes fantásticos o

influenciadas por la representación en los medios. “Devices such as the voice-over or the flashback traditionally used to depict processes of recollection are modified through the utilization of visual and sound effect” (Nungesser, 2009: 44). Traducción de la investigadora: “Los dispositivos tales como la voz superpuesta o el flashback tradicionalmente utilizados para representar procesos de recolección están modificándose por medio de la utilización de efectos visuales y sonoros”.

⁷³ La capacidad de transformar lo vivido se experimenta no solo a través de los testimonios que Mary, la recepcionista de Lacuna Incorporated, manda a cada paciente, sino que también sucede en la propia mente de Joel, mostrando cómo cambia la realidad una vez que se graba en nuestros recuerdos. Esto se refleja en la frase “Meet me in Montauk” (Encuéntrate conmigo en Montauk) que, aunque podamos pensar que es una promesa que Clementine hace a Joel, no es más que un producto de la mente de este último: “For the viewer, the problem is that Kate Winslet’s whispery, echoey “Meet me in Montauk” is felt at the moment of its utterance to be a lover’s command or promise of a rendezvous that is meant to remind us of, and in some sense explain, the apparently chance meeting of Joel (Jim Carrey) and Clementine (Winslet) out in Montauk couldn’t be the result of a promise of a rendezvous, since (as Kaufman says) “Clementine’s not there”: the Clementine who voices those words is “really Joel talking to himself”. Even if Joel could remember it (and doesn’t the scene immediately after the “Meet me in Montauk” line, with the computer’s virulent “beep” and Dr. Mierzwiak’s “Okey”, show us that Joel’s memory of this whispered promise has been erased?), one can’t expect Clementine to remember to keep a promise she didn’t make (Day, 2011: 132- 154). Traducción de la investigadora: “Para el espectador, el problema es que el susurro de Kate Winslet, el eco “Encuéntrate conmigo en Montauk”, es sentido en ese momento como el llamado a ser mandato o promesa de cita con el amante, lo que nos hace recordar que, para explicarlo de algún modo, la aparente suerte de que Joel (Jim Carrey) y Clementine (Winslet) se encontrasen en Montauk no podría ser el resultado de una promesa de quedada, desde que (como Kaufman dice) “Clementine no está ahí”: la Clementine que dice esas palabras es “realmente Joel hablándose a sí mismo”. Incluso si Joel pudiera recordarlo (y no lo hace en la escena inmediatamente después de la frase “Encuéntrate conmigo en Montauk”, con el virulento “beep” del ordenador y el “vale” del Dr. Mierzwiak, ¿mostrándonos que el recuerdo en Joel de este susurro ha sido borrado?), uno no puede esperar que Clementine recuerde una promesa que nunca ha hecho.

⁷⁴ Recordemos que en *Upstream Color* eran las fichas, las fotografías y el libro de *Walden* lo que descubría el contenido del lapso de tiempo en blanco en las mentes de los protagonistas, mientras que en *Memento* eran las fotografías —de nuevo—, las notas y los tatuajes.

surrealistas que de ciencia ficción. La posibilidad de borrar recuerdos a la carta es probablemente resultado de la necesidad que tiene la sociedad contemporánea por controlar y decidir sobre uno mismo y sobre lo que le rodea. Desde el canal de la televisión a las formas de su propio cuerpo, la participación se torna como una noción imprescindible que hace sentir al individuo parte de una suerte de democracia que se puede aplicar a todos los temas, tanto de peso como triviales, que se presentan a lo largo de la vida. Ya lo incluía Lipovetsky en la posmodernidad cuando enumeraba las causas por las que la sociedad de consumo "consumía" hasta la propia existencia a través de "la búsqueda de la calidad de vida, pasión por la personalidad, sensibilidad ecologista, abandono de los grandes sistemas de sentido, culto de la participación y la expresión, moda retro, rehabilitación de lo local, de lo regional, de determinadas creencias y prácticas tradicionales" (Lipovetsky, 2003: 10).

Sin embargo, aunque ambos protagonistas hayan decidido olvidarse, vuelven a encontrarse como desconocidos, planteándonos la cuestión de si es inútil que intervengamos en algunos aspectos de la vida. La idea del destino y de la inevitabilidad de este sobrevuela la narración, hasta que ambos descubren la verdad sobre lo que sucedió y, por tanto, que no terminaron su relación de una manera cordial. La sombra de la repetición del fracaso amenaza y, sin embargo, los personajes deciden ignorarlo:

JOEL

Wait!

CLEMENTINE

What, Joel? What do you want?

JOEL

I don't know. Just wait. I just want you to wait for a while.

CLEMENTINE

Okay.

JOEL

Really?

CLEMENTINE

I'm not a concept, Joel. I'm just a fucked-up girl who is looking for my own peace of mind. I'm not perfect.

JOEL

I can't think of anything I don't like about you right now.

CLEMENTINE

But you will. You will think of things. And I'll get bored with you and feel trapped because that's what happens with me.

JOEL

Okay.

CLEMENTINE

Okay⁷⁵.

La repetición como patrón se manifiesta en *Olídate de mí*, como un elemento supratextual presente en la película. Los personajes volverán a conocerse, repitiendo los mismos fallos y errores que la primera vez. Sin embargo, el conocimiento de este tipo de información elimina la sorpresa, por lo que, aún sin recuerdos, debemos considerar que la conciencia, resultado de la experiencia que han olvidado, en este caso sí existe. Por tanto, estamos ante un caso extraño y mixto, en donde se entremezcla el planteamiento del eterno retorno de Nietzsche⁷⁶ con la presencia de la conciencia que distinguen Leibniz, Quintana de Uña o Collin.

Por otro lado, el terreno común de la realidad/ficción vuelve a tratarse como elemento intratextual. La imaginación de Joel es el campo sobre el que nos desplazamos durante la mayoría del metraje, y constituye parte importante del punto de vista o enfoque de la historia.

Es curioso que coincidan, en el inicio del siglo XXI tantas películas que aborden, de una u otra manera, la pérdida de la memoria. Ante la pregunta de si se inspiró en otras películas como *Memento* o *Total Recall*

⁷⁵ Traducción de la investigadora: "Joel: ¡Espera!/ Clementine: ¿Qué, Joel? ¿Qué quieres?/ Joel: No sé. Solo espera. Solo quiero que esperes un momento./ Clementine: Vale./ Joel: ¿De verdad?/ Clementine: No soy un concepto, Joel. Solo soy una chica jodida que está buscando su propia paz mental. No soy perfecta./ Joel: No puedo pensar en nada que no me guste de ti ahora mismo./ Clementine: Pero lo harás. Pensarás en cosas. Y yo me aburriré contigo y me sentiré atrapada porque eso es lo que me ocurre./ Joel: Vale./ Clementine: Vale".

⁷⁶ Véase: *Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the Question of Transcendence* (Smith, 2005).

(Paul Verhoven, 1990)⁷⁷ para escribir *Olvidate de mí*, Kaufman respondió:

No, in fact we pitched this idea several years before Chris Nolan came out with his movie. I was delayed writing it because I had to write the movie that became *Adaptation* first. And then I was producing *Human Nature*, which Michel was directing. Plus it was very hard to write for me. There was a moment when suddenly people started talking about this movie *Memento* when I totally freaked out. I thought "Oh I can't do this anymore", and I called Michel and said "I am not doing it", then we called Steve Golin and said "we're not doing it". Steve Golin was very angry and said "You are doing it!" So we did it. I wasn't influenced by *Memento* except in that way. I have never seen *Total Recall* but I've read a lot of Philip K. Dick stories and books, and I don't think that was a direct influence on this, but I certainly like his work.⁷⁸

La pérdida de memoria es, por tanto, una ramificación del tema de la identidad que se mueve en el universo de la reflexión ontológica desde una perspectiva personal que remite al pasado. En el campo de los elementos intratextuales, diremos que la inspiración de los personajes individualizados proviene principalmente de figura literarias (Clementine y Joel/las vírgenes vestales del texto de Pope que, a su vez, remiten a la mitología; Leonard/del Leonard del relato homónimo escrito por el hermano del director; Kris y Jeff/del propio Thoreau en *Walden*), pero no presentan un patrón común o destacado en cuanto a los tipos generales, aunque todos se encuentran, de algún modo, apartados de la vorágine de la sociedad —a partir del inicio de la amnesia—, en especial los personajes de Kris, Leonard, Diane y el protagonista de *Un hombre sin pasado*. Como elementos temáticos no humanos, debemos enfatizar el papel de la dicotomía entre realidad y ficción como lugar

⁷⁷ Esta película cuenta con un remake de 2012, dirigido por Len Wiseman y protagonizada por Colin Farrel, Jessica Biel y Kate Beckinsale.

⁷⁸ Traducción de la investigadora: "No, de hecho desarrollamos esta idea varios años antes de que Chris Nolan estrenara su película. Me retrasé escribiéndola porque tenía que escribir la película que terminó siendo *Adaptation* primero. Y entonces produje *Human Nature*, que dirigía Michael. Además, fue muy dura de escribir para mí. Hubo un momento cuando la gente comenzó a hablar sobre esta película, *Memento*, cuando me asusté un montón. Pensé "Oh, no puedo hacer esto más", y llamé a Michael y le dije "No lo estoy haciendo", entonces él llamó a Steve Golin y le dijo: "no estamos haciéndola". Steve Golin se puso muy furioso y me dijo: "¡La haces!". Así que la hice. No estuve influenciado por *Memento* excepto por esto. Nunca he visto *Total Recall* pero he leído muchas historias y libros de Philip K. Dick, y no pienso que fuera una influencia directa en esto, pero realmente me gusta su trabajo" En la entrevista a Charlie Kaufman por Geoffrey Kleinman que se encuentra en el DVD de *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*: [http://www.dvdtalk.com/interviews/charlie_kaufman.html].

común donde tiempo y espacio emergen y sumergen para desestabilizar y alterar su orden lógico. Estas situaciones se resuelven añadiendo un toque surrealista u onírico, donde la fantasía ayuda a los protagonistas a crear un pasado a su antojo (*Memento*, *Mulholland Drive*) o donde la ciencia ficción justifica la acción de borrar (*Olídate de mí*, *Upstream Color*).

El sonido, como uno de los elementos intratextuales específicos del medio cinematográfico, es otro punto a tener en cuenta: en *Upstream Color* se define hasta el detalle, como sucedía en el caso de *Requiem por un sueño*. Esta vez sucede dentro de un esquema más abstracto de pensamiento como es la estética de la respiración, que no es sino la expresión de un gesto vital visto desde un enfoque artístico, otorgando una lectura metafísica a este aspecto. También la originalidad de planos y movimientos de cámara son un ejemplo de la motivación artística del director, así como la metalepsis presente en la narrativa que salta de un nivel a otro.

En lo relativo a elementos de la naturaleza física inanimados, debemos detenernos ante la presencia de los dispositivos propiamente contemporáneos que afectan a la memoria, como son la cámara o el reproductor de sonido. Ambos se encuentran en estos relatos y modifican los recuerdos previamente almacenados, así como aportan una lectura complementaria de ellos. Así, estos serán elementos de la identidad que debemos añadir a ya clásicos citados: disfraz/máscara, sombra y reflejo/espejo.

En cuanto a los elementos supratextuales, la repetición y el destino son parte de las ideas presentes dentro de este apartado. La pérdida de memoria es una plataforma para reflexionar sobre la carencia de identidad, así como una metáfora sobre la hibridación existente entre dos personas que son consideradas una y que ocupan el mismo cuerpo—dentro de una lectura más compleja y poética—. La participación en el proceso de borrado es otro de los puntos característicos de estos relatos en el siglo XXI. Se relaciona directamente con la capacidad de elegir, con el destino. Y su fracaso en estos relatos no lleva al protagonista más que a repetir aquello que deseaba olvidar.

El gesto de participar reafirma el ansia del personaje por ser alguien único, con opinión propia y válida dentro de las decisiones que en un pasado eran ajenas a él. Los nuevos artilugios tecnológicos inciden en este protagonismo exponencial presente ya en las pantallas y que influye en la identidad personal. Este campo será, precisamente, el que

vamos a abordar a continuación, en el capítulo sexto de esta investigación.

6. La identidad y su relación con la pantalla global

6.1. Aproximación a la evolución del espectador con respecto a la pantalla: la *bidireccionalidad* en el proceso audiovisual

La coyuntura histórica en la que se encuentra el individuo actual le obliga a aceptar la proliferación de pantallas como parte de su día a día. La existencia contemporánea se presupone inconcebible sin la presencia de dispositivos como la televisión, los móviles, los ordenadores y sus versiones mejoradas e inteligentes: SmartTV, smartphones, tablets y portátiles. La adicción a las nuevas tecnologías es una realidad desde finales del siglo XX, como apunta Ferrán Viñas:

Desde inicios de los noventa encontramos referencias al fenómeno de la dependencia tecnológica o adicciones tecnológicas así como con anterioridad ya se estudiaron los efectos de la televisión y su visión prolongada (Viñas, 2005: 236; basado en Shapira *et al.* 2003: 207-216)

Viñas destaca la definición operativa que da Mark D. Griffiths de adicción tecnológica como una adicción conductual o química que implica una interacción no humana. Este último considera que hay dos tipos de individuos que se convierten en adictos a las máquinas: los que disfrutan de la tecnología y los que la utilizan para escapar de las dificultades de su vida personal (Griffiths, 1995). La segunda elección estima el uso continuado de artefactos tecnológicos como un medio de escape, una salida rápida en la que inmiscuirse ante una realidad que decepciona al individuo. La evolución de este sentimiento tendrá su respectiva respuesta en el mercado con la creación de mundos interactivos como *Second Life* o el auge de las redes sociales, que veremos más adelante.

La integración de las pantallas en la vida del individuo contemporáneo se ha producido gradualmente. A principios del siglo XX, la única que existía era la recién estrenada pantalla de cine (Lipovetsky, G. y Serroy, 2009: 9-10)¹. A través de ella se difundían las

¹ En *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, Lipovetsky y Serroy presentan el recorrido de las pantallas desde la de cine —no solo un invento técnico, sino también el lugar donde se proyectan los deseos y sueños de la mayoría—, así como la televisión, hasta llegar la sociedad actual o *pantallasfera*: “En menos de

noticias de distintas partes del mundo, así como servía de soporte de la primera expresión de un arte inédito y homónimo. Lo que aparecía sobre esta superficie cobraba cierta relevancia, desde los acontecimientos a las personas; tanto reales como no. La ficción y la realidad se transmitían en el mismo soporte: los personajes nacionales e internacionales reales aparecidos en ella ocuparon un espacio importante hasta 1907, cuando el interés se volvió hacia las grandes estrellas (Marshall, 1997)² y la admiración y devoción por ellas hizo que se multiplicara el atractivo de la ficción.

La cultura del cine se fue extendiendo así como una oferta más de ocio en la ciudad. El procedimiento era simple: un grupo de personas desconocidas disfrutaban en una sala a oscuras de una proyección audiovisual. Pero esta experiencia compartida cambió a medida que el desarrollo tecnológico se hacía eco de los nuevos descubrimientos. Hacia la década de los años treinta surgió una nueva pantalla que poco a poco se colaría en hogares de todo el mundo: la televisión. Un artilugio que consiguió que el arte del cine se disfrutara, también, en solitario.

La técnica de la televisión se perfecciona entre 1925 y 1930, pero hasta los años cincuenta no se impone como artículo doméstico y como fenómeno social de masas. (...) Desde 1978, casi todos los hogares tienen un televisor, que muy pronto se considera un electrodoméstico básico del confort moderno (Lipovetsky y Serroy, 2009: 217).

Esto constituye un hito relevante en el fulgurante avance de la proliferación de las pantallas: la oportunidad de ser propietario de una de ellas. Sin embargo, conlleva un problema estructural: el contenido. A partir de entonces, el espacio televisivo se tendría que “rellenar” con diversos programas, al contrario de lo que sucedía en el cine, donde el consumo fragmentado de material escogido por el público era una de sus características principales. Es entonces cuando surgen más canales y comienza la competición por la audiencia³. Cada cadena emitirá el

medio siglo hemos pasado de la pantalla espectáculo a la pantalla comunicación, de la unipantalla a la omnipantalla” (2009: 9-10).

² En *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*, David Marshall destaca que hasta 1907 el cine se caracterizaba por dar importancia a la acción y el movimiento — en obras más documentales que ficcionales—. Sin embargo, una década después tomaría el relevo la celebridad cinematográfica (Marshall, 1997).

³ El tiempo de emisión en las primeras tres décadas de emisión en España se limitaba a las horas del día, situación que cambió con la aparición de nuevas cadenas, que ampliaron el horario de emisión a las 24 horas del día. Desde las 2.716 horas emitidas

material que crea conveniente, y completará así espacios con informaciones más o menos relevantes.

La técnica del *zapping* aceleró la manera de consumir los contenidos e instruyó sobre qué hacer en caso de aburrimiento: cambiar de canal⁴. Esta nueva práctica también educa a la sociedad en una nueva tendencia en el consumo: una rápida y supeditada a llamar la atención de manera inmediata para evitar que se pierda el interés y se cambie de canal hacia la competencia. Esta costumbre y hábito tan utilizado en la actualidad se inscribe dentro de la cultura del consumismo informativo, y antepone la efectividad del espectáculo de fácil digestión a la importancia de los contenidos. La sobresaturación informativa se instaura en la sociedad contemporánea dejando una falsa apariencia de libertad: el poder elegir *qué* ver. La frase del director japonés Takashi Miike: “Hay tantas cosas desarrollándose en esa caja, que la única manera de tener cierto control sobre ellas es haciendo *zapping*” (Román, 2011: 4) pierde su sentido si comprendemos que ese poder del que hablamos viene condicionado por unos contenidos ya seleccionados previamente. Nosotros no elegimos qué ver, elegimos qué ver entre lo que podemos ver⁵. Curiosamente, la decisión se toma según los índices de audiencia, es decir, según decidan las masas⁶. Por tanto, son los contenidos que interesan a la mayoría los que al final rigen la programación, y no un criterio responsable sobre los verdaderos temas de importancia social. Entramos en la espiral de terminar viendo lo que la mayoría ha decidido que es lo que hay que ver, es decir, la

en 1961 estas se han multiplicado considerablemente, llegando a las 153.708 horas en 2006 (Uteca, 2007: 22).

⁴ Según Omar Rincón en *Televisión, videos y subjetividad*, el *zapping* es “la acción y el mecanismo de cambiar constantemente de lugares, temas, géneros, programas, ritmos, para armar un mensaje propio. El *zapping* se usa para ejercer la libertad como espectadores o distraer el tedio que producen los mensajes televisivos” (Rincón, 2002: 96).

⁵ Elegimos qué ver entre los temas seleccionados previamente por los medios de información de masas. La teoría de la Agenda-Setting —enunciada por Shaw y McCombs en 1972— se basa justamente en el poder que tienen los *mass-media* para que una noticia tome relevancia en nuestras mentes. Lo que no aparece en su agenda, no es emitido, no “existe”. En la televisión de hoy en día sumamos esa selección a las decisiones de la audiencia y a la nuestra propia y particular a través del *zapping*.

⁶ En 2012 el género que más tiempo ha ocupado las pantallas españolas ha sido la ficción (29,5%), seguido de cultura (17,7%), información (16,2%), miscelánea (12,8%), musicales (6,2%), deportes (6,1%), televentas (4,3%), concursos (3,3%), infoshow (2,7%), otros (0,6%), religiosos (0,4%) y toros (0,2%), según el Anuario de audiencia de TV Kantar Media 2012 en el *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2013*. Estos índices nos dan una idea sobre los géneros que más van a estar presentes en la televisión el próximo año: los que más audiencia hayan tenido.

masa es la que finalmente elige lo que es o no digno de ser destacado. La noticia pasa a ser lo que la gente quiere que sea noticia. El poder sobre quién decide el contenido de las pantallas, por tanto, ha cambiado en los últimos años. La participación es, hoy en día, también parte del proceso informativo⁷. En palabras de Manuel Castells, se ha ido disolviendo el concepto de *prime time* en favor del *my time* (Castells, 2013: 134).

Actualmente el espectador es parte de lo que se ha denominado audiencia social, donde la participación e interacción entre los miembros a través de segundas pantallas es prácticamente imprescindible (Quintas Froufe y González Neira, 2015). También debemos tener en cuenta la llamada audiencia creativa formulada por Castells, que es “aquella parte de la audiencia social que interactúa y crea opinión” (Deltell, 2014: 35). Tanto la audiencia creativa como la social ponen de manifiesto la participación del espectador en el proceso de elección e influencia sobre lo que se ve.

Por tanto, el público cobra importancia tanto en el plano particular —*zapping*— como en el general —programación— a la hora de que se establezca un contenido televisivo⁸. El modelo unidireccional se transforma en bidireccional, y este en uno más amplio de interrelación con otros espectadores y agentes participativos. Al igual que le pasó al consumidor comercial, la importancia de la figura del consumidor de contenidos audiovisuales ha ido en aumento. El sujeto pasa a ser el ingrediente fundamental en la fórmula del consumo. Los anuncios publicitarios ya cambiaron su modelo para dirigir la atención del producto al público, del objeto al sujeto⁹. En la actualidad se habla no de *consumer*, sino de *prosumer*, que es el consumidor activo (Echegaray Eizaguirre, 2015). De este modo, si continuamos con el paralelismo entre espectador y consumidor, podremos decir que la información pasará a ser un producto de consumo: depende de cómo la asimile el público cambiará o se adaptará al contenido general.

⁷ Bickham, D.S., Wright, J. C., Huston, A. C., “Attention, comprehension, and the educational influences of television” en Singer, D. G., Singer J. L (Eds), *Handbook of children and the media*, Thousand Oaks, California, 2001, pp.101-119.

⁸ Ángel López apunta en “Zapping mediático y resolución de conflictos”, en *Periodistas ante conflictos*: “El consumidor que zapea es una persona que va estableciendo su propia trayectoria mediática, es decir, alguien que lejos de resignarse a recibir lo que le dan, elige hasta cierto punto un menú a la carta” (López, 1999: 54).

⁹ En *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*, Vicente Verdú apunta que en esta época la publicidad no habla de productos ni de sus cualidades, sino de nuestra vida, como lo haría el cine, la novela o el teatro (Verdú, 2007: 122).

La democratización de la información alcanza su punto álgido con la llegada de Internet. La red acerca los contenidos a cualquier ciudadano, y no solo a nivel de consumo, sino también de creación. Toda persona puede generar información y consumir otra a su vez. El criterio personal se configura como elemento diferenciador ante una oferta de temas vasta e irregular. Internet es el sueño de *La biblioteca de Babel* (2015) de Borges hecho realidad, aquel lugar donde cabe todo. Poder escoger entre diversas informaciones es ya un derecho y práctica común entre los individuos contemporáneos, que se debaten entre contenidos falsos y ciertos constantemente¹⁰. Informaciones que guardan en común su modo de presentación rápido y llamativo¹¹.

Los espectadores, por tanto, han pasado a ser parte fundamental y decisiva del proceso informativo y de sus contenidos, por lo que interactúan cada vez más con los medios audiovisuales¹². La importancia de la individualidad se antepone a la de la generalidad que primaba antaño, pero sin perder de vista que puede ser una realidad efímera y aparente. Estamos ante un proceso de doble sentido: los sujetos influyen en lo que vemos en la pantalla y a su vez estos son influenciados por ella. Este individuo se encuentra, además, definido por una agrupación o categoría que lo representa a la hora de analizar métricas o *ratings* de consumo, lo que se observa claramente en el terreno de la publicidad, que tiende a anticiparse a los demás medios en materia de consumidores. Aunque esta se dirija tradicionalmente a su *target*¹³ —pues pretende individualizar su oferta de productos— lo que verdaderamente hace es agrupar a todos los consumidores en

¹⁰ Más allá del campo de la saturación informativa, dentro de las vicisitudes de la red global, Evgeny Morozov se aparta del discurso de Internet como arma liberadora y catalizadora del cambio para destacar una de sus facetas menos afables, la de “opio del pueblo” (Morozov, 2012). Si aplicamos este planteamiento al concepto de sobresaturación, obtenemos como primera lectura que las virtudes o defectos de esto dependen de la selección personal de información que cada uno decida escoger para su consumo propio.

¹¹ Cualidades como “rápido” o “llamativo” se inscriben en la cultura de lo “híper” que Lipovetsky y Serroy proponen en *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna* (2009).

¹² Las redes sociales nos dan una aproximación al consumo de televisión en la actualidad. Sobre la audiencia social en Twitter, estudiada a lo largo de tres años con el caso de los Goya, véase: “Análisis de la audiencia social por medio de Twitter. Caso de estudio: los premios Goya 2013” (Congosto, Deltell, Claes y Osteso, 2013); “Audiencia social ¿comunidad o enjambre? Caso de estudio: Goyas 2014” (Claes, Deltell y Congosto, 2015); “Enjambre y urdimbre en twitter: análisis de la audiencia social de los premios Goya 2015” (Deltell, Claes y Congosto, 2015).

¹³ “El target es el público objetivo al que va dirigido una campaña (Bonta, 1994: 145).

categorías por gustos parecidos y dirigir una oferta aparentemente individual a cada miembro de un grupo estudiado previamente¹⁴.

De hecho, reorganizar al público en distintos *targets* no deja de ser una estrategia que simula la personalización de contenidos, cuando realmente esconde la estratificación de personas bajo características lo más parecidas posibles, igualándolas dentro de la agrupación. Por ello, lo que finalmente se resiente por medio de estos procedimientos termina siendo la propia individualidad del sujeto, que no sabe si su decisión personal —tomada con aparente libertad— es fruto o no de un discurso social y de su grupo en particular. La creencia de que la propia persona puede tener control sobre su Yo y sus decisiones conduce hacia el posterior desengaño, como indica Erich Fromm:

El hombre parece hallarse impulsado por su propio interés, pero en realidad su Yo total, con sus concretas potencialidades, se ha vuelto un instrumento destinado a servir los propósitos de aquella misma máquina que sus manos han forjado. Mantiene la ilusión de constituir el centro del universo, y sin embargo se siente penetrado por un intenso sentimiento de insignificancia e impotencia (...) (Fromm, 2006: 134-135).

Esta antítesis entre importancia e insignificancia convierte al sujeto en una marioneta de la sociedad contemporánea amante de conceptos como “único” y “exclusivo”, que le exige desarrollar una personalidad diferente al resto, lo que crea aún más frustración y confusión en él:

La lógica del consumismo va encaminada a satisfacer las necesidades de los hombres y las mujeres que se esfuerzan por construir, preservar y renovar su individualidad (...) Puede que hubiera sido sencillo (aunque en absoluto cómodo y mucho menos seguro) manifestar la singularidad de cada uno en una sociedad de pautas rígidas y rutinas monótonas, pero en ningún caso puede serlo en una sociedad que obliga a todos y a cada uno de sus miembros a ser únicos (Bauman, 2010: 37).

No solo se exige que el individuo que forma parte de la *pantallasfera*¹⁵ o que participa en la sociedad de las pantallas tenga

¹⁴ Sobre las nuevas tendencias de los públicos en la publicidad del siglo XXI: *El nuevo papel de los públicos en el sistema publicitario* (Del Campo, 2007: 61-76).

¹⁵ Término acuñado así por Gilles Lipovetsky y Jean Serroy en su libro *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. La sociedad de las pantallas que presentan tiene lugar en la misma era del hiperconsumo a la que el propio Lipovetsky se refiere en *La felicidad paradójica* (2007), donde el autor muestra a un individuo

una personalidad única y diferente al resto, sino que también se requiere que lo cuente, lo exprese, y lo exhiba. Aquí entra en juego de nuevo el concepto de “participación”, una palabra a la que se tienen que adaptar algunos términos que nos competen y, en concreto, el que destacaremos a continuación.

El término de “espectador” pierde precisión si lo adaptamos a su representante en el siglo XXI. Comencemos tomando sus acepciones de la RAE online:

1. adj. Que mira con atención un objeto

2. adj. Que asiste a un espectáculo público. U. m. c. s.¹⁶

El individuo actual no mira o asiste un objeto o un espectáculo respectivamente, sino que forma parte de él, es parte de él. En la historia de las pantallas el sujeto se ha introducido dentro de ellas, de un modo ficticio o real. El exhibicionismo ha llegado a unos límites inesperados y, verse en la pantalla, cualquiera que sea y del modo que sea, se ha convertido en algo habitual hoy en día. Por lo tanto, la idea de ser un individuo que no participa, sino que “mira o asiste” se ha quedado obsoleta. No sería exacto denominar tan solo como “espectador”, —en todo caso podríamos tildarlo de espectador 2.0— a una parte tan importante del proceso informativo o del cultural. Su función no es solo la de receptor dentro del esquema de Shannon y Weaver¹⁷, sino que también hace de emisor. En la actualidad, la audiencia social y la audiencia creativa representan al espectador contemporáneo: un sujeto a la altura de los cambios sociales, tecnológicos y el universo online. De hecho, este no solo guarda una relación de exclusividad con el emisor, en este caso a través de las pantallas, sino que incluso puede atender a más de una: la llamada segunda pantalla. Es, por tanto, un espectador alejado del anterior

desamparado rodeado por todas las facilidades y deseos que esta sociedad le puede proporcionar.

¹⁶ Real Academia Española (2016). Espectador. En *Diccionario de la lengua española* (23.ª ed.). Consultado en: <http://dle.rae.es/?id=GX9w3W8>. Recuperado el día 14 de febrero de 2016.

¹⁷ El esquema que Shannon y Weaver crearon figura en “Teoría matemática de la comunicación” (Shannon, 1981), y propone un modelo que consta de una fuente de información, un emisor, un canal, un receptor y un destinatario. Pero este prototipo está obsoleto si consideramos la comunicación actual, que es bilateral y social y, en concreto, la importancia de la participación del espectador. La retroalimentación es constante y así el emisor y el receptor se convierten en emisor-receptor o receptor-emisor.

modelo estático que asumía individualmente contenidos que se dirigían a una multitud.

La participación se entiende, a su vez, como una obligación social: quien ignora su función en la comunidad se margina del resto. Un estudio realizado en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía sobre infancia y juventud apuntaba que los jóvenes españoles —de 16 a 26 años— se sentirían “aislados, en riesgo de exclusión y marginación por parte de sus iguales” sin las tecnologías de la información y la comunicación (TIC's) (Lillo, 2014). Este es un aislamiento bastante paradójico, ya que no implica carecer de un trato humano directo, sino carecer de ese contacto “virtual”.

Las redes sociales, como asegura Marc Cortés Ricart (2009: 42), no nos hacen más sociales pero hacen posible la “familiaridad ambiental” que es, en palabras de Lisa Reichelt: “ser capaz de mantenerse en contacto de forma regular y familiar con otras personas que de forma habitual no sería posible dado que el tiempo y el espacio son limitados y lo imposibilitan” (Ricart, 2009: 43). Las redes sociales también son parte imprescindible de la teoría sociológica de “El capital social”, como apunta Robert Pulman en su libro *En la bolera*:

La idea básica de la teoría del capital social es que las redes sociales tienen valor... Los contactos sociales afectan a la productividad de individuos y grupos. Por otra parte, el capital social hace referencia a conexiones entre individuos —las redes sociales y las normas de reciprocidad y confianza que surgen de ellos—. En este sentido el capital social está estrechamente relacionado con lo que algunos han llamado “virtud cívica”. La diferencia es que el “capital social” pone de relieve el hecho de que la virtud cívica es mucho más poderosa cuando está inserta en una red densa de relaciones sociales recíprocas (Pulman, 2000: 19).

Los resultados del capital social son la democracia, la tolerancia y la participación comunitaria cívica (Kadushin, 2013: 252), valores todos positivos para una sociedad unificada preocupada por la comunidad, por lo que las redes sociales, que forman parte de esta teoría, también poseen un lado ventajoso más allá de las duplicidades personales a las que se pueda incurrir en el terreno de la identidad.

6.2. Telerrealidad: la ficcionalización de la vida en *Canino*

Una de las maneras por las que el sujeto ha roto la pared que separaba al público de las pantallas ha sido su participación directa en los programas de televisión (Guallarte Nuez, Granger Alemany y Rodríguez Canfranc, 2005: 151)¹⁸. Esto va mucho más allá de poder “elegir” o no la programación, hablamos de una interacción que permite integrarse en la propia pantalla y ser parte de su contenido. Si bien en un principio el espectador se introducía dentro del espacio televisivo a través de las llamadas a un programa o su participación directa como concursante o público, hoy también se suman los mensajes de texto simultáneos que aparecen en la parte inferior de la pantalla así como los comentarios en plataformas digitales como Twitter: un encuentro entre público y responsables de los show de televisión que acuden para averiguar a tiempo real sobre qué se está hablando. Esto ayuda a la hora de saber qué es lo que quiere ver el televidente que se encuentra en su casa para incidir o programar en torno a ello; proceso que reconduce a la participación de la audiencia social, aquella donde la interrelación entre sus actores principales es clave (Deltell, 2014).

El individuo consigue oír su voz en televisión, así como verse a través de su presencia en platós o en la calle, ocupando el mismo espacio que antaño ocupaban sus ídolos: la pantalla. Pero es con la llegada de los *reality shows* cuando la frontera entre lo que es real y lo que es ficción se resiente especialmente. Estos programas, en apariencia reflejo de la vida cotidiana de algunos sectores de la población seleccionados previamente —como policías, médicos, *coachs*...— se encuentran

¹⁸ En *El sector de contenidos digitales: agentes y estrategias*, Centre d'economia industrial, Guallarte Nuez, Granger Alemany y Rodríguez Canfranc, evidencian el perfil del telespectador que predominaba en España en 2003:

Perfil del telespectador	
Sexo predominante	51,5% mujeres
Municipios por tamaño con más porcentaje de telespectadores	90,7% de telespect. en los municipios de 200 a 500 mil habitantes 90,7% de telespect. en los municipios de 50 a 200 mil habitantes 90,7% de telespect. en los municipios de hasta 2.000 habitantes
Clases sociales con más porcentaje de telespectadores	91,0% de telespectadores de clase Media Baja 90,3% de telespectadores de clase Media Media 90,1% de telespectadores de clase Baja
Tramos de edad con más porcentaje de telespectadores	92,9% de telespectadores entre 55 y 64 años 92,1% de telespectadores de 65 ó más años 90,7% de telespectadores entre 45 y 54 años
Comunidades Autónomas con más porcentaje de telespectadores	92,7% País Vasco 92,1% Extremadura 91,7% Cantabria

Fuente: MGM 2003

siempre bajo el influjo de un guion si no directamente reproducido, sí supeditado al formato del programa y las pautas de la audiencia. La “apariencia” de espontaneidad rige estos espacios que tuvieron sus orígenes en *shows* como *An American Family*¹⁹ (1971), *COPS*²⁰ (1989) o la española *¿Quiere usted ser torero?*²¹ (1948).

Algunas de las más interesantes —voces— sostienen que el auge de este tipo de productos televisivos a partir de la década de los 80, llegando a su máxima expresión a finales de los 90, coincide con un desgaste del discurso informativo y político que responde a una crisis filosófica de hondo calado (Peris, 2009: 50).

Podemos entender el auge de este tipo de espacios como el desvío en los intereses de los ciudadanos, atraídos por el gesto voyeurista (Hughes, 2001: 46) de observar la vida de los demás sin ser vistos. Un giro argumental donde el mensaje no es ni informativo ni político, sino que incide en la esfera personal del ser humano y proporciona a los espectadores una fácil identificación con la vida cotidiana de los participantes. Su visualización se conforma como la oportunidad de ver a un sujeto que bien podría pertenecer al público ocupando un espacio protagónico. El afán de espiar lo ajeno olvida que el filtro por el que se pasa el material depende siempre de un guion

¹⁹ Producido por Craig Gilbert, *An American Family* era la crónica documental en doce capítulos de una familia californiana durante siete meses de su vida, incluido el divorcio de los padres y la vida en Nueva York de su hijo gay, como indica Jeffrey Ruoff en *An American Family. A televised Life* (2002).

²⁰ Emitido por FOX, *COPS* se presentaba bajo el formato de un cámara que acompañaba a distintos policías de varias partes de los Estados Unidos en sus andanzas durante media hora de programa (O'Donnell, 2013).

²¹ El primer *reality show* español *¿Quiere usted ser torero?* Se emitió cuando aún no había siquiera emisiones regulares en televisión. Consistía en una serie de diestros nóveles que se las veían con un grupo de morlacos en la plaza madrileña de Vistalegre. Según Viana: “El 8 de agosto de ese mismo año, Radio Corporation of America (RCA) y la distribuidora cinematográfica Rey Soria Films intentan realizar en Madrid, a modo de experimento, la primera retransmisión televisiva de un espectáculo al aire libre. Escogieron una corrida de toros en la plaza de Vistalegre, con Rafael Ortega “Gallito”, “Andaluz” y Manolo Escudero en el cartel, a la que se dio por llamar “La corrida de la Televisión”. Según ABC, “no resultó, por las trazas, muy famosa, ni en el ruedo ni en la proyección (...) Las sesiones de televisión no dieron el resultado apetecido”. Sin embargo, más adelante se consiguieron paliar estos pequeños problemas. Según el semanario *Digame*: “todas las dificultades por diferencias de tensión eléctrica que en la primera prueba hicieron deslucirla estuvieron perfectamente corregidas, y en las pantallas de los receptores, idénticos a los de uso familiar, se reflejó con absoluta nitidez y perfecto manejo de planos, las incidencias de la corrida, en la que unos soñadores trataban de eclipsar a las más destacadas famas toreras (...) la emisión del maravilloso invento fue perfecta, mereció el unánime elogio de quienes la presenciaron y resultó una magnífica demostración del amplísimo campo informativo y de entretenimiento que la televisión traerá, y por poco dinero, a los hogares” (Viana, 2013).

previo —aunque sea mínimo— y una posterior postproducción que puede cambiar la visión de lo realmente sucedido. Por lo que, como resultado, se obtiene una “vida procesada”, más que una “vida real” televisada.

Estos programas de telerrealidad fueron ganando terreno a otros espacios audiovisuales. En 1999 surge en Holanda el fenómeno global *Big Brother*, un formato que se extenderá con rapidez por más de 70 países²². El *reality* consiste en la grabación en directo de un grupo de desconocidos que conviven en la misma casa durante varios meses. El título proviene de la novela *1984* de George Orwell (2013), y es el público quien ejerce de “gran hermano” —aquel líder controlador que ve y observa la vida de las personas a través de cámaras—. La audiencia pasa de ser simplemente espectadora a tener el poder de decidir quién sigue en la casa y quién no.

La curiosidad de los telespectadores hace que se asomen a la pantalla para ver qué es lo que hacen un grupo de personas, en principio anónimas como ellos, en su día a día. Como asegura Jon Dovey al tomar como referencia lo expuesto por Foucault sobre el “régimen de la verdad”:

It is clear from the history of documentary film and television that each age produces its own form of realism, its own “regime of truth” (...) The reality TV game is one aspect of the cultural logic of an “order of simulation” which has a profound, symbiotic relationship with reflexive modernity and networked culture, just as the tradition of documentary observation had a symbiotic relationship with modernity through its basis in empiricism (Dovey, 2004: 232).²³

Este “orden de simulación” coloca en un mismo plano a nuestra vida real y la que vemos a través de la pequeña pantalla, la de los concursantes de los *realities*. La confusión entre lo que es verdad y lo que es ficción aumenta; como si se desdoblara nuestra concepción de

²² *Gran Hermano* se emitió por primera vez España a través del canal Telecinco, el 23 de Abril de 2000. Su presentadora fue Mercedes Milá y lo produjo Zeppelin TV. En 2015 tuvo lugar su décimo sexta edición.

²³ Traducción de la investigadora: “Está claro, desde la historia de las películas documentales y la televisión, que cada época produce su propia forma de realismo, su propio “régimen de verdad” (...) El juego de la telerrealidad es un aspecto de la lógica cultural de un “orden de simulación” el cual tiene una relación profunda y simbiótica con la modernidad reflexiva y la cultura de red, justo como la tradición de la observación documental tuvo una relación simbiótica con la modernidad a través de sus bases en empirismo”.

un individuo que es real en otro que es falso. A través de estos formatos de la televisión se concibe la ficción como si fuera realidad pero, paralelamente, también se sucede el proceso contrario: se vive la vida como si fuera ficción. Para explicar el primer concepto nos remontaremos a *An American Family*. Este espacio mostraba el día a día de una familia americana —los Louds—, sin guion aparente ni conversaciones preestablecidas. Sin embargo, muchos críticos reprocharon la inevitable falta de naturalidad de estos individuos que sabían que iban a estar frente a las cámaras, al igual que se señaló la falta de objetividad de los organizadores del programa que seleccionaban los cortes bajo su propia perspectiva. Esto provocaba que en postproducción se elaborase un relato distinto a la realidad influenciado por lo que querían que se emitiera, lo que nos conduce a una realidad lejana a la que la familia Louds vivió:

The Louds, in claiming that the material had been edited to emphasize the negative, called attention to how nonfiction narratives are fashioned. Some critics argued that the camera's presence encouraged the subjects to perform. Some even said it invalidated the project. (...) It also discounts the role of performance in everyday life, and the potential function of the camera as a catalyst, not simply an observer (Lim, 2011)²⁴.

Viéndolo de este modo, no sería honesto decir que estos espacios reflejan la realidad tal y como es, ya que su propia realización, de un modo u otro, participa también la ficción. El show se convierte en un híbrido entre estos dos conceptos, aunque se venda como una representación de la propia realidad. Se trata de una simulación de la vida, es decir, una falacia aparentemente verdadera.

El segundo concepto a tratar es la *ficcionalización* de la vida cotidiana. Tras la aparición de las videocámaras cualquier individuo puede verse en la pantalla. El surgimiento del Beta VCR en 1975 y del VHS en 1976 (Secunda, 2009) permitió la reproducción casera de cualquier video doméstico. La misma pantalla que antes mostraba a estrellas del cine interpretando un papel permite ahora exhibir los momentos reales de las personas grabados por ellos mismos. Los individuos se convierten en estrellas y directores: "Filmar, enfocar,

²⁴ Traducción de la investigadora: "Los Louds, criticando que el material había sido editado para enfatizar lo negativo, llamaron la atención sobre cómo la narrativa de no ficción era adornada. Algunos críticos discutieron que la presencia de la cámara animaba a los sujetos a actuar. Algunos incluso llamaron a la invalidez del proyecto. También se desestimó el papel de la interpretación en la vida diaria, y la función potencial de la cámara como catalizador, y no como simple observador."

visionar, registrar los movimientos de la vida y de mi vida: todos estamos a un paso de ser directores y actores de cine, casi a un nivel profesional” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 25). Los videos caseros han permitido grabar la vida y reproducirla en cualquier momento. Funcionan a modo de memoria externa de los momentos ya vividos, como testigo y prueba de los siempre subjetivos recuerdos.

El interés del público por ver esos instantes y a sí mismo en pantalla ha sido creciente. Si antes la mimetización con el protagonista ayudaba al oyente a identificarse con él, ahora, que el personaje es el propio espectador, se realiza en su totalidad. El héroe es el propio individuo y su vida el objetivo de la cámara. Este cambio de paradigma entre observar un actor o a uno mismo en la pantalla es un importante indicador sobre las inclinaciones del sujeto contemporáneo, cuyo narcisismo²⁵ le empuja a considerarse como el verdadero héroe de la película de su vida: “Ya no queremos ver sólo grandes películas, sino también la película de los momentos de nuestra vida, y de lo que estamos viviendo” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 25).

Este proceder queda plasmado en varias películas contemporáneas. En *Canino* (*Kynódontas*, Lanthimos, 2009), los tres hijos de un matrimonio viven reclusos en su casa, sobreprotegidos por unos padres que les advierten de los peligros del exterior. El único que sale de tales fronteras es el padre, diariamente, a trabajar: el resto queda dentro, amenazados por los males del mundo de afuera que han construido el relato de estos. Todo el conocimiento de ese mundo les es dado por sus padres. Constituyen, de este modo, un entorno enfermizo donde los juegos infantiles se prolongan para convertirse en el desarrollo cotidiano de los días entre jóvenes que ya no son niños. Lanthimos muestra lo que Mark Fisher considera *The Family Syndrome*, y que relaciona con el síndrome de Estocolmo (Fisher, 2011: 22-27). La hiperprotección paterna aísla a sus seres queridos en un espacio y tiempo suspendido, ahí de donde solo pueden salir una vez se les haya caído el diente canino. Ninguno de los miembros tiene nombre. Son: hija mayor, hija menor, hijo. Solo Christina, la chica que contrata el padre para mantener relaciones sexuales con su hijo —ya que este no sale de la casa—, posee uno. Por tanto, los personajes principales se engloban

²⁵ Alexander Lowen, ya en los ochenta afirmó que el narcisismo era la enfermedad de nuestra época. Afirmó que existe, en el plano individual, una “dedicación desmesurada a la imagen en detrimento del yo” (Lowen, 2000: 11). También Gilles Lipovetsky destacó esta característica del hombre del último cuarto de siglo con su afirmación: “el narcisismo inaugura la posmodernidad” (Lipovetsky, 2003: 50).

dentro de los elementos intratextuales temáticos no humanos como tipos que representan los miembros de una familia y personajes sin nombre, existentes en un presente distópico para el universo familiar que representan.

Toda información ajena les es filtrada por los padres y, finalmente, por una desobediente Christina, que tiene prohibido hablarles del mundo. Así, para ellos “zombie” es una flor pequeña amarilla y el “mar” es un sillón. La experiencia queda reducida a los juegos en la casa y el jardín con piscina. La percepción del mundo queda reducida a la visión de otros. Como el propio director afirma: “La idea de *Canino* es cómo puedes manipular la percepción de alguien sobre el mundo” (Gutiérrez, 2010: 25). Por tanto, es significativo el uso y función que tienen las pantallas en esta historia, como conductos por los cuales se transmiten otras realidades.

Los miembros de la familia se reúnen de vez en cuando, como una de sus distintas actividades, a ver videos. Estos remiten a sí mismos: son grabaciones caseras en donde aparecen ellos mismos, provocando una autorreferencia. Su mundo son ellos y nadie más que ellos, y esto viene reafirmado por su presencia única en la pantalla: son los protagonistas únicos de sus pantallas. El sentimiento de *ficcionalización* de la vida cotidiana aumenta. Como apunta Mark Fisher:

At times, there is almost a feeling of reality TV – after all, in their isolation, in their submission to a cruel and arbitrary regime, what do the children resemble if not Big Brother contestants, nowhere more so than when the father, after having set them a demeaning task, allows the “winner” to choose what the evening’s entertainment will be, especially when that “entertainment” turns out to be watching a video of themselves? (Fisher, 2011: 27).²⁶

Sin embargo, el video tiene otra función fundamental en la película. Christina, en un momento del metraje, le da a la hija mayor — bajo chantaje de esta— unos VHS que se suponen como la primera ventana al mundo y a la realidad de la joven. El centro de atención deja de ser la familia para cederlo al exterior: se produce un giro en el espacio para extender “lo conocido” a unos límites más allá de la casa

²⁶ Traducción de la investigadora: “A veces existe casi un sentimiento de reality TV — después de todo, en su aislamiento, en su sumisión al régimen cruel y arbitrario, ¿qué hace que los chicos no se parezcan a los concursantes de Gran Hermano, más que nada cuando el padre, después de mandarles hacer una tarea degradante, permite al “ganador” elegir cuál va a ser el entretenimiento de la tarde, especialmente cuando el “entretenimiento” es ver un video de ellos mismos?—”.

y del relato de sus padres. Sus vidas, como centro de atención de las pantallas, ceden importancia en la curiosidad de la hija mayor. A partir de entonces, las ganas de huir y de desprenderse de su canino serán mayores.

Los videos que ve la hija mayor son *Rocky IV* (Sylvester Stallone, 1986) y *Tiburón* (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975), por lo que tampoco adquiere para sí una percepción fiel de la realidad, sino una *ficcionalización* de esta. La suspensión del tiempo en el espacio cerrado y claustrofóbico del chalet —como elementos temáticos no humanos— se entremezclan con la realidad y la ficción construyendo un relato casi distópico presentado con apariencia normal e, incluso, documental:

Much of the power of Lanthimos's film derives from the tension between its formal naturalism and its (apparently) Dadaistic content. His camera lingers impassively, unobtrusively, as if it is performing a merely documentary function. There is neither a score nor any incidental music; all of the music is diegetically embedded (Fisher, 2011: 27)²⁷.

Según Koutsourakis, la película mantiene esta apariencia por la fuerte influencia que el post-Dogma 95 mantiene sobre este:

Lanthimos' work is heavily influenced by von Trier's post-Dogme 95 cinematic practice, [...], and in particular by his preference for a minimalist aesthetic, which manipulates the actors' performances, with the view to exploring things instead of communicating unambiguous dramaturgical assertions (Koutsourakis, 2012: 97)²⁸.

La crítica a la sobreprotección e institución de la familia, la dicotomía entre la realidad y ficción a través de las percepciones o el discurso y la ausencia de libertad manifiestan, entre otros, los elementos supratextuales escogidos por Lanthimos para desarrollar el film.

Finalmente, la hija mayor se arranca el canino y lograr escapar. Esta tarea es realizada por la joven frente al espejo. Este es cómplice de

²⁷ Traducción de la investigadora: "Mucha de la fuerza que tiene el film de Lanthimos deriva de la tensión entre su naturalismo formal y su (aparente) contenido dadaísta. Su cámara se detiene impasible, sin molestar, como si se estuviera realizando una función meramente documental. No hay ni una puntuación ni ninguna música incidental; toda la música está incrustada diegéticamente".

²⁸ Traducción de la investigadora: "El trabajo de Lanthimos se encuentra fuertemente influenciado por el post-Dogma 95, la práctica cinematográfica de Von Trier, [...], y en particular por su preferencia por una estética minimalista, que manipula las actuaciones de los actores con la vista a estudiar las cosas en lugar de comunicarse a través de las afirmaciones inequívocas de la dramaturgia".

su gesto para alcanzar la libertad, desglosando una doble lectura: para huir del grupo el sacrificio será individual, al igual que la recompensa: ser libre. Todo ello bajo el coste de dejar atrás la colectividad y ser uno mismo a través de la violencia autoinfligida. Como indica Eugenie Brinkema:

When the daughter ravages her mouth, meat-making her face, she is also, in a logic of incorporation, producing herself as violated and liberated in the same gesture. Like the Heideggerian avowal that we do not speak language, language speaks us, we might say that the eldest daughter does not lose her tooth, her tooth loses and also looses her. What it looses her into is possibility. Yet the final image of the car trunk in which the daughter waits, hides, resides is not quite freedom but a place of expectation, a waiting place where something may or may not happen—the space either a womb or a tomb, what precedes freedom or starvation—and it is on this open but not determined image that the film ends. Failing to resolve that question is also a failure to resolve the temporal tension of what has definitively taken place and what has yet to take place, but might, or might not. All that is left resolutely open (Brinkema, 2012: 12-13)²⁹

6.3. Avatares y redes sociales, la nueva vida en directo: *The Congress*

El desarrollo de la tecnología brinda dispositivos que facilitan las grabaciones y el intercambio de éstas vía Internet. Los portátiles, las *tablets* o los smartphones con cámaras HD integradas son algunos de los *gadgets* tecnológicos que simplifican el procedimiento: grabar para a continuación subir a la red³⁰. Y es que Internet, como pantalla que intercomunica al resto, ha supuesto un cambio definitivo en la manera

²⁹ Traducción de la investigadora: “Cuando la hija se destroza su boca, haciéndose carne la cara, ella está también, en una lógica de incorporación, produciéndose a sí misma como violada y liberada en el mismo gesto. Al igual que la confesión heideggeriana de que no hablamos el idioma, sino que el lenguaje nos habla, podríamos decir que la hija mayor no pierde su diente, el diente pierde y también la pierde. Lo que pierde de ella es la posibilidad. Incluso la imagen final del maletero del coche en el que la hija espera, lo que esconde, lo que reside no es libertad sino un lugar de expectación, un lugar de espera donde algo puede o no suceder —el espacio ya sea una matriz o una tumba, lo que precede a la libertad o el hambre— y es en esta imagen abierta, pero no determinada con la que termina la película. No resolver esta cuestión es también un fracaso para resolver la tensión temporal de lo que definitivamente ha tenido lugar y lo que aún tiene que llevarse a cabo, pero podría, o podría que no. Todo lo que queda es completamente abierto”.

³⁰ En el informe Televidente 2.0 de 2013, realizado por la consultora de investigación de mercados especializada en tendencias de consumo, comunicación y nuevas tecnologías, The Cocktail Analysis, tras el televisor, los *smartphones* son ya el dispositivo más presente para los televidentes (The Cocktail Analysis, 2013).

de relacionarse y concebirse a uno mismo en el siglo XXI. Con las redes sociales es posible adoptar otra identidad o matizar y destacar aspectos de la propia. La vida queda expuesta en fotos, vídeos y sentencias de 140 caracteres. Como apunta Sherry Turkle:

Un sistema de redes que se expande con rapidez, conocido colectivamente como Internet, enlaza a millones de personas en nuevos espacios que están cambiando la forma con la que pensamos, la naturaleza de nuestra sexualidad, la forma de nuestras comunidades, nuestras verdaderas identidades (Turkle, 1997: 15).

En Internet todo tiene cabida: es el auténtico democratizador de contenidos, una biblioteca de Babel (Borges, 2005) moderna sobresaturada de información donde todo tiene cabida (Cardoso, 2008: 321) y donde encontramos datos tanto verdaderos como falsos. A su vez, la disposición de elementos requiere de otros factores económicos, de las visitas o del capital social, por lo que sí existe cierta jerarquía dentro del volumen ingente de datos que lo caracteriza. Sin embargo, también entra necesariamente en juego el criterio personal individual.

Por otro lado, en Internet todo el mundo puede llegar a ser noticia; cualquiera puede conseguir los 15 minutos de fama que Andy Warhol vaticinó en el catálogo de su exposición en el *Moderna Museet* (Warhol, Hulten y König, 2008) de Estocolmo en 1968. Anónimos, personas conocidas y personajes de ficción comparten espacio bajo un mismo soporte, mezclando los límites clásicos establecidos entre la realidad y la ficción, así como las jerarquías sociales de la comunicación. Existe la posibilidad, además, de interactuar con los sujetos considerados *famosos*, así como convertirse en uno de ellos a través del incremento de visitas a un perfil o blog (Jenkins, 2006). Poco a poco el usuario se adentra virtualmente en el mismo espacio donde residen estos. El día a día es visto como si de una historia del cine se tratase, con la distancia propia de los personajes tradicionalmente presentes en estos soportes. Los recuerdos son partes de una historia publicada en la red con testimonios visuales y escritos.

Se produce, de esta manera, una *ficcionalización* de la vida. Esta es vista como si de una película se tratara a la vez que se observa un incremento de la apariencia de realismo en las narraciones televisadas. Ambos procesos van de la mano, entremezclando un espacio real y ficticio, e incidiendo en la crisis de identidad personal del individuo contemporáneo que se lee en la pantalla como si de un personaje se

tratara. La pantalla suple así al espejo; la autoconcepción y autorrepresentación cuentan con territorios nuevos de expresión donde retratado y retratista pueden ser la misma persona³¹.

Por otro lado, lo virtual y lo real se aúnan en la creación de avatares virtuales. En 1999 Philip Rosedale creó *Linden Lab*, la antesala de *Second Life*³². Esta última supone una revolución en lo que a identidad y binomio realidad-ficción se refiere. En esta plataforma cada individuo se registra y crea su avatar virtual, que le representará en esta "segunda vida". *Second Life* supone una novedad en el mundo de los videojuegos interactivos pues no se puede considerar simplemente como un juego en sí. No hay una meta, ni ganadores, ni perdedores; es un espacio donde los avatares se comunican, crean, van a conciertos y compran propiedades. En definitiva, es el lugar alternativo donde pasan sus horas; donde viven paralelamente a su existencia real.

Todos esos "yoes" paralelos: los avatares, los dobles virtuales de las redes sociales, la imagen propia grabada en un video que se repite en cada proyección, etc. se confunden con el yo real y producen un serio cambio tanto en la autoconcepción como en la imagen que de uno mismo. Si antaño la confusión entre realidad y ficción era un signo inequívoco de locura, en la actualidad la frontera se difumina:

La sociedad contemporánea con frecuencia se presta a su caracterización como una gigantesca representación en la que, como sugiriese Baudrillard, ya no se sabe qué representa a qué: si la ficción a la realidad o la realidad a la ficción; o a un carnaval (Bakhtin³³), en el que ya resulta difícil discernir si vamos de nosotros mismos o vamos de otra cosa (Gonzales, 2009: 15).

³¹ La moda del *selfie* hace que este planteamiento llegue a su máxima expresión. Véase: *Por una semiótica del selfie: ¿autorrepresentación, expresión o exhibicionismo en la iconosfera digital?* (Broullón Lozano, 2015) y *Selfie forever: la edad de oro de la egolatría* (Gómez Alonso, 2016: 17-28).

³² Los conceptos de realidad virtual y realidad verdadera, según expone Max Senges en su obra *Second Life (TC)*, se encuentran presentes en la historia desde antaño, poniendo como ejemplo el "mito de la caverna" de Platón: "El filósofo griego sugiere que ya nos encontramos en una realidad virtual que nuestro pensamiento nos hace concebir como verdadera" o en el demonio malévolo que engañaba a la gente presentándole una realidad falsa según Descartes (Senges, 2007: 12-13). Si aplicamos esta teoría al cine, nos topamos con el caso de *The Matrix* (Hermanos Wachowski, 1999) que reflejaba, a las puertas del siglo XXI, esa dicotomía entre el mundo ficticio en el que vivimos y el real, que no alcanzamos a ver.

³³ Bakhtin considera al "Carnaval" como una "especie de derivación de la vida cotidiana corriente (...) Tiene una lógica y una vitalidad; es una especie de realidad separada, independiente del mundo de la jerarquía y de la autoridad" Para Bakhtin el

Este es uno de los grandes problemas de la identidad en las pantallas del siglo XXI: el de diferenciar entre la realidad y la ficción. La simulación de una realidad da como resultado un mundo de apariencia real pero que es, sin embargo, falso. Jean Baudrillard, en su ensayo de 1978 *La precession des simulacres*, expone su tesis sobre este tema, comenzando con una la fábula de Borges “Del rigor en la ciencia”. El texto del autor argentino narra cómo unos cartógrafos levantan un mapa del Imperio tan preciso que termina ocupando el mismo espacio que el original. Con el tiempo se comprende que éste es inservible, por lo que finalmente se abandona a las inclemencias del tiempo en los territorios desérticos del Imperio. El mapa termina hecho jirones sobre el propio terreno que un día representó. Nos encontramos con una simulación de la realidad tan parecida a ella que, si se tomara ésta última, no se tendría conciencia de lo que es real y de lo que no lo es:

Hoy en día, la abstracción ya no es la del mapa, la del doble, la del espejo o la del concepto. La simulación no corresponde a un territorio, a una referencia, a una sustancia, sino que es la generación por los modelos de algo real sin origen ni realidad: lo hiperreal. El territorio ya no precede al mapa ni le sobrevive. En adelante será el mapa el que preceda al territorio —precesión de los simulacros— y el que lo engendre, y si fuera preciso retomar la fábula, hoy serían los jirones del territorio los que se pudrirían lentamente sobre la superficie del mapa. Son los vestigios de lo real, no los del mapa, los que todavía subsisten esparcidos por unos desiertos que ya no son los del Imperio, sino nuestro desierto. El propio desierto de lo real (Baudrillard, 1978: 5-6).

Del mismo modo, la dicotomía entre lo verdadero y lo falso llega incluso a encontrar su sitio en la mente de cada individuo, jugando con los recuerdos y la memoria. En la actualidad hallamos tres planos relativos a un mismo hecho. En primer lugar, nos topamos con el propio hecho en sí: real, pasado. En segundo lugar localizamos el recuerdo que existe de él: subjetivo, transformado por la memoria³⁴ a su antojo. Y, por último, contamos con la grabación de esa acción: la imagen real alterada por el punto de vista del que captó el momento —que decidió qué había que enfocar y qué no—, una muestra que se puede repetir

Carnaval revela un inframundo festivo que posee tres características: la ambivalencia, la dualidad del cuerpo y la inconclusión (Muir, 2001: 108).

³⁴ La memoria, según Gaspar Mairal Buil, es: “una elaboración de recuerdos construida desde un presente que viene a configurar un contexto de acontecimientos, experiencias y necesidades” (Mairal Buil, 2010: 16). La construcción de la misma a través del presente, en tal definición, es el punto que indica el cambio de sentido que un mismo recuerdo puede obtener a través del tiempo.

cuantas veces se quiera sin alterar el contenido de la superficie material en la que se encuentra grabado³⁵ —que no del recuerdo, que varía con cada una de las revisiones—. A medida que se ven esas imágenes en video, el recuerdo se modifica, y con ello la esencia de lo que realmente sucedió en ese momento. El contenido grabado pasa a ser una verdad indiscutible, una prueba imposible de negar³⁶. Esto nos lleva al problema de la descontextualización de los videos. Una escena siempre se desarrolla en un contexto determinado, precedido y sucedido por otros hechos que dan un sentido general a la escena. Si parte de ese acontecimiento es registrado por algún sistema de grabación audiovisual, pierde su valor contextual, el sentido general del acto. Este funciona como un núcleo artificial independiente totalmente válido en la escala de lo real —porque sin duda lo grabado sucedió—, pero que sacado de contexto lo lleva a perder parte de su significado original. Lo considerado “real” en una grabación, se encuentra en verdad descontextualizado y funciona como una pieza marginal que al repetirse incesablemente en el tiempo termina transformando su significación más allá del significado.

Es como el mapa a tamaño real del relato de Borges: un referente sin contenido, es decir, sin el contenido real inicial. Esa visión del pasado que se mantenía en la mente, la del recuerdo, aunque no se era constante en cuanto a significante, sí que lo era en cuanto a significado, al encontrarse perfectamente referenciada por la situación. Es más, sus múltiples variaciones en el tiempo son probablemente el resultado de la contextualización del momento vivido en el pasado. Las imágenes grabadas, sin embargo, se encuentran totalmente descontextualizadas, y una vez revisadas se superponen al recuerdo original, el cual ya está perdido. La grabación se torna como única y auténtica realidad objetiva. La imagen del propio individuo, por tanto, puede venir de la mano de videos a los que se les acabarán otorgando más confianza que a los propios recuerdos.

³⁵ Siempre, claro está, que no se ralle o se modifique por medio de los programas de edición.

³⁶ Esto también pasa con la fotografía. Como indicamos anteriormente, en la película de Michelangelo Antonioni *Blow-Up* (1966) lo que parece en principio una jornada en el parque haciendo fotos desemboca, a través del resultado de los negativos, en el posible escenario de un crimen. El recuerdo de aquel día estará ya siempre relacionado con el crimen del que —se supone— fue testigo el protagonista.

En el plano de las identidades virtuales y su relación entre la realidad y la ficción nos encontramos con el problema de los avatares³⁷. En la elaboración de sus “otros yoes” en la red, cada uno enseña y se imagina quién —o lo que— quiere ser, al establecer estas personificaciones ficticias en base a lo que se pretenda mostrar. Los avatares dotan a su creador de una segunda oportunidad vital, la de vivir tal y como les hubiera gustado ser en un mundo paralelo: el virtual (Fernández de Lis, 2006). El alter ego³⁸ formado es fruto de la participación a la que se encamina el espectador 2.0, cada vez más integrado en el propio proceso comunicacional a todos los niveles.

Pero existen otro tipo de avatares completamente ficticios o semi-ficticios que conviven en las redes sociales. Incluso los perfiles que se suponen reflejan la identidad verdadera de un sujeto también se construyen en torno al concepto de “máscara”³⁹. Las imágenes no solo se seleccionan bajo criterios propios subjetivos sino que, una vez subidas, se modifican, filtran y embellecen⁴⁰. Lo mismo sucede con el relato de la vida de los internautas. Esta “careta” que se muestra no es sino una versión mejorada de uno mismo que poder enseñar. Por tanto, lejos de ser un alter ego, consiste en la propia simulación, para seguir en la línea del relato de Borges es el mapa dibujado, aunque en este caso, modificado y enriquecido al antojo del sujeto.

Tampoco hay que subestimar la función de Internet como registro de información. Los datos que un día se exponen en la red se pueden recuperar en cualquier momento, pues como hemos visto funciona como Biblioteca Universal, compendio de obras del arte, piezas imprescindibles de la literatura universal, noticias y, por supuesto, los perfiles y materiales de los individuos, tanto falsos o verdaderos.

³⁷ Un avatar es una figura generada por ordenador controlada por una persona por medio de un PC (Coleman, 2011: 12).

³⁸ “En el ámbito de los MMORPG —juegos de rol en línea—, la creación de un avatar implica la creación de un personaje. Esta “personalidad tras la máscara” presupone una intención lúdica o fantasía de divertimento” (Hernández Pérez, 2012: 101).

³⁹ Miguel Dalmau, sobre este tema, opina: “Se ha generalizado tanto el uso de las máscaras que nadie está libre de engañar o ser engañado en este gran carnaval electrónico”. Nos erigimos en un terreno siempre asociado al juego, el de las máscaras, por lo que todas las verdades pueden estar escondidas bajo un antifaz embaucador (Dalmau, 2012).

⁴⁰ Sobre este tema, véase: User descriptions and interpretations of self-presentation through Facebook profile images, en *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace* (Strano, 2008); A picture is worth a thousand words: A content analysis of Facebook profile photographs, en *Computers in Human Behavior*. (Hum et al., 2011); Mirror, mirror on my Facebook wall: Effects of exposure to Facebook on self-esteem, en *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking* (Gonzales y Hancock, 2011).

En Internet quien uno es o pretende ser —perfil— y sus otros yoes virtuales —avatares— comparten espacios y recuerdos con más usuarios a la par que se van actualizando, evolucionando al mismo tiempo aunque no necesariamente en la misma dirección. El individuo se enfrenta, de esta manera, a demasiados dobles de sí mismo en las pantallas: el de la videograbación, el perfil de distintas redes sociales, el avatar inventado y falso de la red, etc. que nos le introducen irremediabilmente en la dinámica del cambio y de la hibridación como única salida que puede tomar su identidad para afrontar su propia supervivencia.

En la película de Ari Folman *The Congress*, la protagonista, Robin Wright —nombre real de la actriz que la encarna— es una actriz madura madre de dos hijos —uno de ellos enfermo— que vende su imagen a unos estudios para que creen un avatar que actúe por ella, dejándola sin la posibilidad de volver a interpretar ningún personaje a cambio de una gran cantidad de dinero. Este Otro Yo podrá enmendar los errores que, como actriz, ha cometido, aceptando los papeles que por miedo, no quiso realizar. Como le indica el director de la productora, la Miramound, Robin Wright vivirá dentro de los muros de la Miramound, y “tú podrás irte a una isla de la polinesia a descubrirte a ti misma”. Este contrato hace que el actor o actriz sea tan solo un personaje dentro del estudio y, lo que es más duro para la actriz, se desprenderá de su capacidad de participación. Ella no elegirá nunca más en qué papeles se reencarna: lo hará el estudio y utilizará su avatar, que se mantendrá joven siempre por ella.

Veinte años más tarde, cuando su contrato está a punto de expirar, la actriz se dirige al Congreso de Futurología en Abrahama City; una ciudad donde todos habitantes se han transformado en sus avatares animados y desde donde se pretende iniciar la expansión mundial de esa tecnología. Robin, bajo la forma del dibujo animado siempre joven que la representa, vuelve a firmar el contrato y se convierte en símbolo del Congreso. La idea de los estudios es que, durante el proceso de elegir quién ser —algo que la nueva tecnología posibilita—, la gente decida ser ella, el icono de la Miramound. Sin embargo, su conciencia impide a Robin seguir adelante ya que no cree que se deba tratar a la gente como un producto, por lo que se opone públicamente instantes antes de que los rebeldes saboteen el Congreso. Entonces aparece Dylan, el hombre que programaba a su avatar para actuar en las películas, y la protege del ataque. Finalmente

dan con Robin y, tras diagnosticarla una enfermedad sin cura, deciden conservarla hasta que tengan un tratamiento.

Cuando la protagonista despierta se encuentra en un mundo virtual completamente animado. Cada individuo puede elegir quién ser y ya no existe el ego. Se encuentra con Dylan, que la guía y explica el nuevo mundo en el que se ha convertido lo que antes conocía. Ambos se enamoran pero Robin no puede quitarse de la cabeza que tiene que encontrar a su hijo enfermo en el mundo real. Dylan le da una pastilla que la despertará de esa realidad virtual y que los separará para siempre. Cuando la ingiere, ve la miseria del mundo real en contraposición con la creatividad y la opulencia del virtual. Va a ver al doctor de su hijo que sigue viviendo en la realidad, pero que le informa que su hijo, que la ha estado esperando muchos años, finalmente ha sucumbido al mundo de los avatares, al irreal, ya que es el único universo donde podría seguir viviendo correctamente, dada la disminución de sus capacidades físicas y mentales. Sin embargo, no hay manera de saber bajo qué forma se encuentra, pues en esa esfera cualquiera puede ser cualquiera.

Robin decide entonces volver al mundo virtual bajo la forma de su hijo, y así vivir su vida hasta llegar finalmente a él. Sin saber si es real o no, finalmente vemos al hijo reunirse con su madre; ambos, se supone, bajo la misma forma.

The Congress experimenta con la percepción así como con la identidad y el simulacro. La evolución del cine hacia el universo de lo sensitivo es otro de los motivos que aparecen en esta obra, como preámbulo de una sociedad virtual que se extrapola de la pantalla a la realidad, como otras obras lo hicieron del escenario al mundo. La lectura es, de este modo, mucho más profunda. Los problemas de los actores ante la amenaza digital terminarán siendo los del resto de la humanidad. El personaje de Robin es metacinematográfico y autoreferencial: redirige hacia la realidad y el cine; es un elemento con nombre propio más allá de la ficción, es un personaje "verdadero" que premonizará sobre el futuro. Robin Wright es una actriz en la película y fuera de ella, y las películas que ha hecho y que nombran son las mismas donde participó. Ella se interpreta a sí misma. Se inscribe también dentro de los tipos profesionales como actriz, pero también como madre. Sin embargo, el personaje de su hijo, Aaron, representa al cine: se quedará paulatinamente sordo y ciego hasta que su única

salida sean las sensaciones, por lo que solo tendrá cabida en el universo virtual.

Los avatares se muestran como el Yo libre y electo de cada uno: el sujeto es lo que quiere ser, y viaja en el tiempo y el espacio a su antojo. Estos elementos temáticos no humanos son, de nuevo, volubles. La realidad y la ficción se entremezclan, pero esta vez, los límites son muy claros: lo que te mantiene a un lado u otro es la transformación de tu avatar, y una pastilla. En la novela de Stanisław Lem en la que está basada, *El congreso de futurología* (Lem, 1981), las drogas alucinatorias son utilizadas para reemplazar la realidad. La duda recae en si este proceder es o no mejor que enfrentarse a una realidad mucho más cruel, como sucedía con el soma en *Un mundo feliz* (Huxley, 2007). El propio Ari Folman, cuando es preguntado por la ambivalencia presente en la elección de uno u otro mundo en sus películas, responde:

With my films, it's a matter of interpretation, you have to decide what you think with what you are, with your conscience, your psychology. It's not my duty to guide you towards a decision as to what is best. It's a conscience that we experience in the Western world every day of our lives, because the world of hallucinations is a metaphor for a lot of things: it could be money, it could be addiction to sex, it could be addiction to many things, it doesn't have to be just drugs. In the book, of course, Lem goes for drugs, and it looks very cinematic and psychedelic, but everyone has to find an escape route, which can be very addictive and has nothing to do with real life. And it's your own decision to know what's best (Sélavy, 2014)⁴¹.

La interpretación de Folman sobre la obra de Lem se establece desde un prisma contemporáneo —como apunta Majcher—, que carece de la ironía del siglo pasado que impregnaba el relato del polaco:

In the last scene of the book Lem, gracefully and ironically, releases the character from the nightmare, revealing that even the final phase – the world devoid of chemical boosters – was an illusion,

⁴¹ Traducción de la investigadora: "Con mis películas, es una cuestión de interpretación, tú tienes que decidir lo que piensas con lo que eres, con tu conciencia, tu psicología. No es mi deber guiarte hacia una decisión en cuanto a qué es lo mejor. Es una conciencia que experimentamos en el mundo occidental cada día de nuestras vidas, porque el mundo de las alucinaciones es una metáfora de muchas cosas: podría ser el dinero, podría ser la adicción al sexo, podría ser la adicción a muchas cosas, no tienen por qué ser solo las drogas. En el libro, por supuesto, Lem apuesta por las drogas, y parece muy cinematográfico y psicodélico, pero cada uno tiene que encontrar una ruta de escape, lo que puede ser muy adictivo y no tiene nada que ver con la vida real. Y es tu propia decisión saber qué es lo mejor".

hallucination created by overdose of psychotropic gas spread under the Hilton hotel in Costaricana. Robin Wright manages to get away from the vapour masking the decaying reality, returns from the animated to the real world here and now, but the changes that have taken place are irrevocable. The recipient from the 21st century seems more pessimistic and apparently can face reality without the mask of irony (Majcher, 2015: 150)⁴².

Pero la adaptación va más allá. En el libro, el protagonista es el astronauta Ijon Tichy, mientras que en la película es sustituido por Robin Wright, lo que implica un enfoque nuevo más acorde con el siglo XXI: "The new identity of the leading character leads to further changes in the storyline (family theme, the idea of selling one's digital image to film producers, followed by the loss of identity)" (Majcher, 2015: 149-150)⁴³.

La dualidad entre la realidad y la ficción se muestra en un mundo sin vuelta atrás, como señala Majcher: patente e irreversible. Sergi Sánchez considera precisamente ese aspecto como el origen del conflicto en la película:

En *El congreso* el trauma nace en las trincheras que separan lo real de lo virtual. Nada nuevo bajo el sol, dirán los nostálgicos de *Matrix* y William Gibson. Y, sin embargo, el cineasta israelí ha encontrado una nueva manera de reabrir el debate, de actualizarlo y, sobre todo, de volverlo más humano. Los fanáticos de la obra de Lem le reprocharán que haya usado su nombre en vano, porque respeta poca letra del texto original, pero a Folman le interesa apropiarse de la dimensión crítica de la literatura del escritor polaco para hablar de las implicaciones metafísicas de la imagen digital en nuestro ser-en-el-mundo (Sánchez, 2014).

The Congress muestra, por tanto, los avatares desde una perspectiva dual, donde la realidad y la ficción se posicionan positiva o

⁴² Traducción de la investigadora: "En la última escena del libro Lem, con gracia e irónicamente, se libera el personaje de la pesadilla, revelando que incluso la fase final —el mundo desprovisto de propulsores químicos— era una ilusión, una alucinación creada por la sobredosis de gas psicotrópico que se extendió por el hotel Hilton de Costaricana. Robin Wright se las arregla para escapar del vapor enmascarando la realidad en descomposición, volviendo desde el mundo animado al real aquí y ahora, pero los cambios que se han producido son irrevocables. Los destinatarios del siglo XXI parecen más pesimistas y, aparentemente, pueden enfrentarse a la realidad sin la máscara de ironía".

⁴³ Traducción de la investigadora: "La nueva identidad de la protagonista nos lleva a cambios más profundos en la narración (el tema de la familia, la idea de vender la imagen digital de uno mismo a productores de cine, seguida por la pérdida de la identidad)".

negativamente —dependiendo del punto de vista personal del espectador— pero presentándolos, eso sí, como irremediables.

6.4. Las pantallas y el individuo en el cine contemporáneo

Como hemos visto en las anteriores epígrafes, las pantallas cambian poco a poco la imagen que el sujeto tiene de sí mismo, así como le ofrecen la oportunidad de reinventarse. La participación en su vida diaria afecta directamente a su concepción del mundo, de la sociedad y de su propio Yo:

Es imposible no darse cuenta: con la era de la pantalla global, lo que está en proceso es una tremenda mutación cultural que afecta a crecientes aspectos de la creación e incluso de la propia existencia (Lipovetsky y Serroy, 2009: 10-11).

Lipovetsky Y Serroy consideran el cine como el arte con el que más se ha identificado el siglo XX, por lo que entendemos que las anteriores aproximaciones a la relación entre individuo y pantalla se hacen especialmente presentes en este arte:

Nacido el cine a finales del siglo XIX, el siglo siguiente encontró en él el arte que mejor lo expresaba y con el que mejor se identificó. Cien años después, en 1995, el saldo es incuestionable: el arte de la gran pantalla ha sido con diferencia el arte del siglo XX (Lipovetsky y Serroy, 2009: 9).

El concepto de “hiperreal” acuñado por Baudrillard se relaciona directamente con el de “hipercine” que Lipovetsky y Serroy utilizan en *La pantalla global* para referirse al cine contemporáneo. Un cine que acuña el prefijo “híper-” para describir casi todas sus características: híper *high-tech*, hiperlativamente moderno, un cine de hiperconsumidores... El cine, como la sociedad, ha entrado en la dinámica de “lo híper”:

Es inevitable observar que el cine, con el mismo derecho que la sociedad global, ha entrado ya en un ciclo de modernidad, una segunda modernidad que aquí llamamos hipermoderna y que se expresa tanto en los signos de la cultura como en la organización material del hipermundo (Lipovetsky y Serroy, 2009: 48).

Todas las características se llevan al extremo, viéndose el cine arrastrado por una lógica de modernización exponencial (Lipovetsky y Serroy, 2009: 49). Surge la imagen-exceso —ultraviolencia, imagen-

velocidad, cinesensaciones... —, la imagen-multiplejidad —hibridación mundializada, el relato múltiplex, minorías multisexuales...— y la imagen-distancia —cine dentro de cine, el segundo nivel en el primer plano...—. Todos ellos conceptos acuñados por Lipovetsky y Serroy para describir esta relación entre el aumento de pantallas y el séptimo arte.

El cine, que durante muchos años fue la pantalla “única e insustituible; hoy se ha diluido en una galaxia de dimensiones infinitas” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 10) debido a la multiplicidad de éstas. Pero este proceso no lo ha hecho desaparecer, ni mucho menos, sino que ha extendido sus límites hacia otras fronteras:

El cine se ha convertido en un círculo cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. Cuanto más compiten con él o lo sustituyen por la Red, la televisión, los videojuegos y los espectáculos deportivos, más fagocita su estética esencial áreas enteras de la cultura de la pantalla. Por los espectáculos, por los deportes, por la televisión y un poco por todas partes cabalga hoy el espíritu del cine, el culto a lo visual espectacularizado y a los personajes *famosoides*. Infinitamente más poderoso y global que su universo nativo y específico, el cine parece hoy la matriz de lo que se expresa fuera de él (Lipovetsky y Serroy, 2009: 25).

El cine inunda todas las pantallas y la vida, hace que “el individuo de las sociedades modernas acabe viendo el mundo como si este fuera cine” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 28). Pero, como se ha dicho con anterioridad, el proceso ya no es unidireccional. Las películas, al reflejar al sujeto de nuestros días, tienden a mostrar esta problemática en donde ellas mismas están inmersas. Los largometrajes del cine contemporáneo muestran cada vez con más frecuencia la temática de la identidad en sus historias y, por tanto, los problemas derivados del uso que hacemos de la tecnología y, más concretamente, de nuestra relación con las pantallas.

En el cine contemporáneo contamos con ejemplos como *El show de Truman*⁴⁴ (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998) en el que el personaje principal es el protagonista de un programa de telerrealidad; *Réquiem*

⁴⁴ *Truman* es, sin saberlo, el protagonista de un reality show que lleva emitiendo su vida en directo desde que nació. Todo lo que él considera real no es más que un decorado, incluso sus seres queridos, que son actores, forman parte del espectáculo. El giro principal de la película consiste en el descubrimiento de la verdad, en un claro paralelismo con el mito de la caverna de Platón (Muñoz, 2008: 16).

por un sueño⁴⁵ (Darren Aronfsky, 2000) en donde una madre enganchada a la telebasura intenta aislarse de sus problemas personales obsesionándose con salir en un programa de televisión; *American Beauty*⁴⁶ (Sam Mendes, 1999) que muestra a un adolescente aficionado a grabar todo lo que le rodea para retenerlo en cintas; o *Caché* (*Escondido*) (*Caché*, Michael Haneke, 2005)⁴⁷ donde una cámara observa secretamente a una familia. Reflejar esta integración entre la pantalla y el individuo puede llevarse hasta al extremo, como sucede en *Her*⁴⁸ (Spike Jonze, 2013), en la que Theodore (Joaquin Phoenix) mantiene una relación sentimental con su PDA.

Sin embargo, en este capítulo vamos a analizar detenidamente la película *Synecdoche, New York* (Charlie Kaufman, 2008), donde el personaje principal se ve a sí mismo en las pantallas. Es el protagonista de los dibujos animados de su hija e incluso de los anuncios de televisión y de las marquesinas callejeras. Esta película contiene muchos puntos que vale la pena estimar por separado para vislumbrar los *porqués* de

⁴⁵ En el prefacio que ofreció en 1999 Hubert Selby Jr., el autor de la novela en la que estaba basada la película, escribió estas palabras sobre la búsqueda del “sueño americano” como meta en la vida: “What happens when I turn my back on my Vision and spend my time and energy getting the stuff of the American Dream? I become agitated, uncomfortable in my own skin, because the guilt of abandoning my “Self/self”, of deserting my Vision, forces me to apologize for my existence, to need to prove myself by approaching life as if it's a competition”. Traducción de la investigadora: “¿Qué sucede cuando doy la espalda a mi Visión y pierdo mi tiempo y mi energía consiguiendo las cosas propias del “sueño americano”? Me vuelvo agitado, incómodo en mi propia piel, porque la culpa de abandonar a mi propio “yo”, o desertar de mi Visión, me obliga a disculparme con mi existencia, por necesitar probarme a mí mismo enfocando la vida como si fuera una competición” (Selby Jr., 2011).

⁴⁶ El personaje, Ricky Fitts se defiende —sobre esa tendencia suya a grabar todo lo que le rodea—: “I’m not obsessing. I’m just curious” (No estoy obsesionado, solo soy curioso). Su habitación esconde una videoteca enorme en la que guarda, seleccionados, sus recuerdos en forma de videos caseros. Cuando se la enseña a Angela, exclama: “Welcome to America’s weirdest home videos” (“Bienvenida al lugar de los videos más raros de América”).

⁴⁷ En *Caché* tenemos la sensación constante de ser espectadores de la vida cotidiana de una familia, que a su vez tiene la sensación de estar vigilada. Esta posible video-vigilancia saca lo peor de los personajes, que sienten que pierden su intimidad. La misma “video-vigilancia” es la última de las pantallas que proponen Lipovetsky y Serroy en *La pantalla global*, y es la que se inserta en nuestro día a día bajo el manto de la “seguridad”, lejana de cualquier concepción artística que otras pantallas pudieran tener.

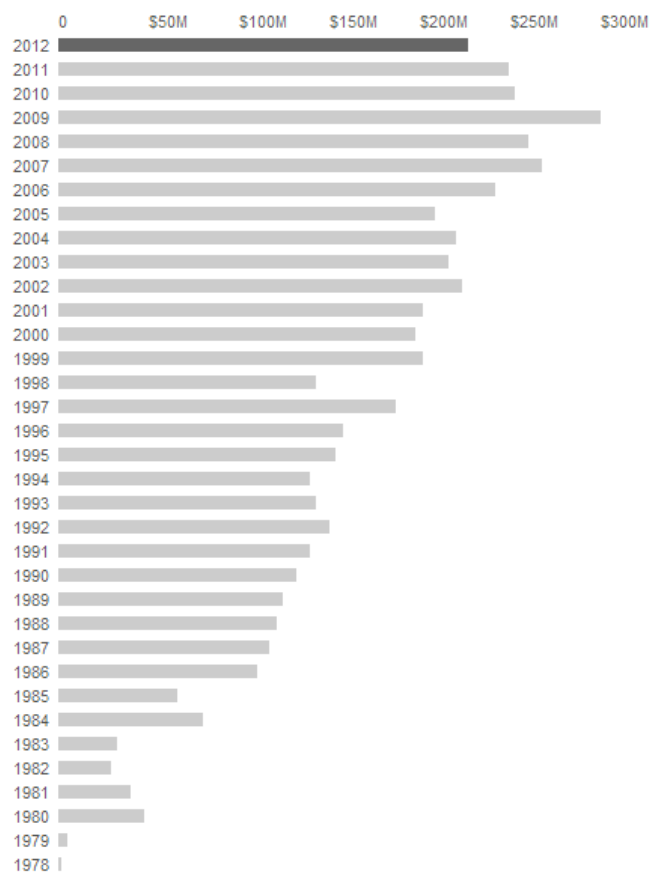
⁴⁸ El director de la cinta, Spike Jonze, incide en la idea de que su película no trata sobre una relación entre un hombre y una máquina sino sobre una historia de amor (Watson, 2014). La misma normalización de la relación, no sólo en la película, sino también por parte del director en la realidad, nos hace pensar en lo cerca que estamos de instaurar las pantallas en nuestro ámbito íntimo más allá de ser bibliotecas que guardan nuestros datos personales para manifestar sentimientos reales hacia ellas.

las apariciones del protagonista en estas pantallas y su relación con el universo citado por Lipovetsky y Serroy de la “pantallósfera”. La identidad del personaje principal es tratada directamente, así como sus crisis y obsesiones, hasta tal extremo que acaba confundiendo su yo con el de otros personajes. Por todos estos factores relacionados con nuestro objeto de estudio la película de Kaufman necesita analizarse y desglosar sus partes en una sección propia.

6.5. El sujeto como protagonista en las pantallas en *Synecdoche, New York*. Temas e interpretaciones

El protagonista de la película de Kaufman es Caden Cotard, un dramaturgo que vive en Schenectady con su mujer Adele, artista que se dedica a realizar cuadros en miniatura, y su hija Olive. Cuando ambas le abandonan y se mudan a Berlín, Caden cae en una espiral de soledad y depresión. Tras la adjudicación de una Beca MacArthur⁴⁹, decide

⁴⁹ Las Becas MacArthur están patrocinadas por la John D. and Catherine T. MacArthur Foundation. Premian cada año de veinte a cuarenta ciudadanos estadounidenses o residentes en EEUU, de cualquier edad o especialidad. Las cuantías a repartir, según la página web de la Fundación MacArthur [<http://www.macfound.org/about/financials/>] han sido:



crear una obra de teatro a escala real, auténtica y honesta, “como la vida misma”.

Para ello alquila un almacén en Nueva York donde realiza los ensayos: una verdadera recreación de los lugares y momentos de su día a día. Contrata a actores profesionales para que interpreten a las personas que le rodean y, cuando estos pasan a formar parte de su rutina, contrata a otros que interpreten a los anteriores. Sin guion, ni título, ni historia concreta, los años pasan en la vida de los intérpretes y de Caden sin llegar nunca a estrenar la obra.

Mientras tanto, el dramaturgo mantiene una relación de idas y venidas con Hazel, antigua recepcionista del teatro de Schenectady. Tras romper con ella, Caden decide casarse con la actriz principal de la obra, Claire, y tiene otra hija. La imposibilidad de olvidar a su anterior familia —Olive ahora es modelo de tatuajes y mantiene una relación con María, la amiga íntima de su madre— provocará la separación con la actriz.

Los años pasan entre ensayos y Caden aún no sabe siquiera el título de su obra. Aparece Sammy, un hombre que dice conocer todo de él porque le ha seguido durante toda su vida. El autor, gracias a una indicación de Sammy, pasa las noches limpiando el piso vacío que Adele ocupa en Nueva York, por lo que realiza el trabajo destinado a otra persona: una tal “Ellen”. El autor decide entonces contratar a una actriz para que interprete el papel de la limpiadora, Millicent, que más tarde tomará el papel del propio Caden como director dentro de la obra.

Sammy, que reproduce voluntariamente el rastro sentimental del protagonista relacionándose con Hazel —que sigue enamorada del auténtico Caden—, se suicida desde lo alto del decorado del tejado en el que se intentó quitar la vida Cotard años antes, mientras le reprocha nunca haber mirado a nadie más que a sí mismo. Hazel, tras reconciliarse finalmente con él, muere por inhalación de humo en la casa en llamas que se compró años atrás.

En las últimas escenas del film Caden se despierta en un mundo post-apocalíptico donde no queda nadie más con vida, a excepción

Estas cantidades se encuentran divididas cada año entre todos los afortunados a los que le otorgan la beca. Por tanto, ya tenemos algunos datos que nos indican que la aportación que le dan a Caden de ninguna manera —lógica— podría sostener la descomunal obra que quiere llevar a cabo.

de la madre de Ellen —la limpiadora de la casa de Adele cuyo trabajo hacía por las noches Caden— y una voz que le llega por el otro lado de un pinganillo que se sujeta a su oreja. El protagonista comprende que todas las vidas tienen el mismo valor y que es imposible comprenderlas todas en una obra porque todas son distintas, aunque los sentimientos — el amor, el sufrimiento...— son siempre los mismos. Cuando Cotard decide por fin cómo quiere hacer la obra la voz que le habla desde el otro lado del pinganillo —que le indica que acciones debe realizar— le ordena: “muere”. Y se funde la pantalla a negro.

Synecdoche, New York aborda como motivo fundamental la muerte y la vida a través de simbologías que nos llevan a distintas interpretaciones. Contiene también otros como la relación entre el hombre y la mujer, los miedos profundos del ser humano, la decisión de morir o el paralelismo entre dios y artista⁵⁰ con su mundo y obra. El personaje principal de *Synecdoche, New York*, Caden Cotard, muere nada más empezar la película y, seguramente, bajo su propia elección. La historia es, por tanto, el recorrido de nuestro protagonista a través de un limbo o purgatorio que configura su último minuto de vida, el comprendido entre las 7:44 y las 7:45. Ese es el momento en el que el sueño se entremezcla con la realidad y aparecen, dentro de su cotidianeidad, elementos siniestros. De ahí la presencia de todos los componentes surrealistas de la obra, fruto de los más profundos miedos del artista. Lo real se confunde con la ficción, como en un sueño, y toma como normales situaciones que debido a la lógica nos parecerían extrañas en la vida real. Ciertas ideas, como esquemas abstractos del pensamiento del autor se suceden, como la dilatación del tiempo o el intercambio de papeles de las personas. Todo forma parte del paisaje onírico que nos ofrece el director y guionista: Charlie Kaufman.

El posible suicidio del protagonista, nada más comenzar el metraje, se legitima en distintas partes de la película. Una de ellas es la comparación con Horace Azpiazu, el escritor que con cuatro años escribió *Little Winky* y que se suicidó a los cinco —la edad de su hija entonces—. Caden le pregunta a su psiquiatra, Madeline, por qué lo habría hecho:

⁵⁰ Según Gutiérrez Gómez: “El paralelismo entre el artista y el Dios creador muestra que, aunque se ha rebajado el nivel ontológico de la idea artística, persiste esa nueva orientación de la mimesis según la cual el artista no imita objetos visibles, sino representaciones interiores; si no fuera así, el paralelismo no sería posible, porque sería una blasfemia afirmar que Dios pudo mirar objetos ya existentes antes de hacer sus creaciones” (Gutiérrez Gómez, 2008: 49).

MADELINE

Listen, there's an absolutely brilliant novel written by a four year old.

CADEN

Really?

MADELINE

Little Winky. By Horace Azpiazu.

CADEN

Aww. Cute.

MADELINE

Hardly. Little Winky is a virulent anti-Semite.

The story follows his initiation into the Klan, his immersion in the pornographic snuff industry and his ultimate degradation at the hands of a black ex-convict named Eric Washington Jackson Jones... Johnson... Jefferson, with whom he embarks on a brutal homosexual affair.

CADEN

Wow. Written by a four year old?

MADELINE

Azpiazu killed himself at five.

CADEN

That's horrible.

MADELINE

He would've written so much more had he lived. They developed a method -- some software -- to determine what he would've written had he lived to ten, twenty, thirty, etcetera.

CADEN

Is that possible?

MADELINE

Which part?

CADEN

Any of it. Why did he kill
himself?

MADELINE
I don't know, why did you?

CADEN
What?

MADELINE
I said, why would you?

CADEN
Oh. I don't know.⁵¹

Esta conversación entre Caden y su psiquiatra deja entrever muchos de los miedos del dramaturgo, así como la culpabilidad por el suicidio cometido. Es una culpa relacionada con su yo artista: con el poder haberse realizado como tal y no haberlo hecho. Las obras que nunca llegará a crear junto con el sentimiento derivado de dejar a su hija desamparada son los principales temores que se deducen de este fragmento del film.

En el recorrido de Caden a través de los años por el que hemos llamado su “purgatorio”, el autor manifiesta este primer pánico por medio de la obra descomunal y honesta a escala real que quiere realizar, y el segundo en la pérdida de la inocencia de su hija a manos de María, que en la historia de Little Winky la representaría el ex-convicto Eric Washington Jackson Jones Johnson Jefferson. El nombre de este, Eric, será el del marido de Ellen Bascomb, la limpiadora en la que se termina fusionando Caden. Los apellidos, además, son los de los más famosos presidentes de los Estados Unidos. Little Winky es la personificación ficticia de Caden, que a su vez es Olive y Ellen. Todo se funde y todos los personajes son uno, y gracias a ello comprende

⁵¹ Traducción de la investigadora: MADELINE: Escucha, hay una novela absolutamente brillante escrita por un joven de cuatro años. CADEN: ¿De veras? MADELINE: Little Winky. Por Horace Azpiazu. CADEN: Aww. Tremendo. MADELINE: Fuerte. Little Winky es un anti-semita virulento. La historia sigue su iniciación en el Klan, su inmersión en la industria pornográfica y su última degradación de las manos de un ex-convicto negro llamado Eric Washington Jackson Jones ... Johnson... Jefferson, el cual le embarca en un brutal romance homosexual. CADEN: Wow. ¿Escrito por un chico de cuatro años de edad? MADELINE: Azpiazu se mató a los cinco. CADEN: Eso es terrible. MADELINE: Él podría haber escrito mucho más si hubiera vivido. Ellos desarrollaron un método –algún software- para determinar lo que hubiera escrito si hubiera vivido hasta los diez, veinte o treinta años. CADEN: ¿Es eso posible? MADELINE: ¿Qué parte? CADEN: Cualquiera de ellas. ¿Por qué se mató? MADELINE: No sé. ¿Por qué lo hiciste tú? CADEN: ¿Qué? MADELINE: He dicho, ¿Por qué lo harías tú? CADEN: Oh. No sé.

finalmente la importancia de toda persona en la historia y en el mundo, aunque tan solo sean extras, como entiende finalmente Caden.

6.5.1. Las partes de un todo

El término “synecdoche” del título forma parte de un juego de palabras entre Schenectady, el condado de Nueva York donde vive el protagonista, y “sinécdoque”, un tropo que consiste en tomar la parte por el todo (Kaufman, 2008: 138). Esta figura retórica está presente en toda la película bajo distintas formas. El propio título contiene un tropo, ya que Schenectady funciona como la parte por el todo de Nueva York, lugar que de por sí podría ser la ciudad-ejemplo de cualquier lugar del mundo, la ciudad por el todo de nuestra sociedad, donde distintas culturas y personas procedentes de todo el planeta conviven. Así, el espacio se amolda al concepto más que a un lugar físico. El barrio se toma como un ejemplo, una pequeña población que intenta hablar del todo: de la particularidad de cada persona a la generalidad de los humanos. De la singularidad de cada problema personal a un sentimiento universal compartido por la mayoría.

Del mismo modo cuando Caden recibe la dotación de la Beca MacArthur decide construir una réplica de Nueva York en un almacén a modo de escenario teatral. Un lugar donde se representará la vida de Cotard y la de los que le rodean. El proyecto se convertirá en un simulacro de su existencia, en principio a una escala más pequeña, pero que poco a poco se irá haciendo tan grande y verdadera como la real. Como los ensayos pasan a configurar una parte muy importante de la vida del protagonista, éstos terminan incluidos en el propio guion de la función, y así se convierte en el juego de las muñecas rusas: una obra sobre el proceso de creación de un drama sobre cómo se lleva a cabo una pieza teatral. Finalmente los elementos no reales —el ensayo y los propios personajes⁵² de la función— se confunden con los que sí lo son y con la propia vida y, como en la fábula de Borges, al final la representación —el mapa, la obra— termina imitando la realidad de tal forma que parecen confundirse. En el cuento del autor argentino, una vez las generaciones posteriores comprenden la poca utilidad del

⁵² La relación entre persona y personaje ha sido motivo de numerosos estudios. Según Oliva Bernal: “La razón de esta aproximación de personaje a ser humano radica en que la palabra “personaje” tiene una inevitable conexión etimológica con la de “persona”. Sin embargo, paradójicamente, la “persona” en el teatro griego era la máscara, es decir, el papel que el actor ejecutaba” (Oliva Bernal, 2004: 28).

mapa, este termina hecho jirones y abandonado a las inclemencias del tiempo. En *Synecdoche, New York* la pieza teatral de Caden nunca llega a escribirse, pues cada día se reescribe con las cosas que le han pasado a su autor en las últimas horas y lo que ha imaginado sobre las personas que le rodean. La improvisación es la característica principal del proyecto de Caden, ya que también es un aspecto fundamental de la vida, en la que nunca se sabe ni la dirección que se va a tomar ni cuál es su final⁵³.

CADEN
The idea is to do a massive theater
piece. Uncompromising, honest. I
don't know what it is yet or how to
do it, but it'll come. It'll
reveal itself.⁵⁴

Al igual que en la fábula, la obra —o réplica— de Caden se acaba abandonando a las inclemencias ya no del tiempo, sino de una guerra apocalíptica⁵⁵ —que se intuye durante todo el metraje— que nunca se llega a definir como tal.

Si analizamos los porqués que incitan al protagonista a comenzar su descomunal obra hallamos como principio generador las críticas que Adele le espeta sobre su adaptación de *Muerte de un viajante* de Arthur Miller (2010):

CADEN
I put my soul into that
thing.

CADEN'S FATHER
I mean, they were younger

⁵³ En relación con la primera parte que conforma uno de los dos componentes de la identidad, la “conductual” —la segunda sería la “autodefinición”—, Pastor Martín y Ovejero Bernal explican que tendría: “unas pautas de conducta —un guion— vinculadas a la interpretación de un personaje en el teatro —a veces comedia, casi siempre drama— que es nuestra vida. Porque interpretar a un personaje es lo que nos permite participar en el gran teatro que es nuestra sociedad. A este primer componente los psicólogos lo denominamos “rol” o “identidad social” (Pastor Martín y Ovejero Bernal, 2007: 120). Los paralelismos entre la vida y el teatro se suceden durante todo el largometraje, permitiéndonos debatir sobre lo que consideramos realidad y lo que creemos ficción.

⁵⁴ Traducción de la investigadora: CADEN: La idea es hacer una obra teatral a lo grande. Sin compromisos, honesta. No sé aún lo que es o cómo lo haré, pero vendrá. Se revelará por sí misma.

⁵⁵ El apocalipsis exterior no es más que el reflejo de la muerte que no deja que Caden olvide en qué situación está. Simboliza el fin de todo, exterior e interior: una conciencia que le recuerda que todo es mentira y que la única verdad es que se acaba la vida y, más específicamente, la suya.

than their kids. That
doesn't make sense.

ADELE
Do you really believe that tripe?

CADEN
Wow. It's not tripe. Jesus.

CADEN'S MOTHER
I liked that the old people
were so young. It was
interesting.

ADELE
Ok, fine. But it's not you. It's
not anyone. It's not real.

CADEN
People come out crying,
saying their lives are
changed and –

ADELE
Great. Be a fucking tool of
suburban blue-hair regional
theater subscribers. But
what are you leaving behind?
You act as if you have
forever to figure it out.

CADEN
Why are you being like this?⁵⁶

Tras la crisis que supone el abandono de su familia, Caden decide crear esa obra a imagen y semejanza de la vida, una pieza que le ayude a encontrar el significado de los acontecimientos que le están pasando. Es decir, que le ayude a comprender la vida a través de una réplica que pueda observar de cerca y, sobre todo, dirigir —y corregir—.

⁵⁶ Traducción de la investigadora: CADEN: He puesto todo mi ser en esto. PADRE DE CADEN: Es decir, ellos eran más jóvenes que sus hijos. Eso no tiene sentido. ADELE: ¿De verdad te crees toda esa mierda? CADEN: Wow. No es mierda. Dios mío. MADRE DE CADEN: A mí me ha gustado que la gente mayor fuera tan joven. Era interesante. ADELE (CONT): Vale, está bien. Pero no eres tú. No es nadie. No es real. CADEN: La gente sale llorando, diciendo que sus vidas han cambiado y... ADELE: Genial. Sé un jodido instrumento de subscriptores regionales suburbanos de pelo azul. Pero ¿qué estás dejando atrás? Actúas como si tuvieras toda la vida para averiguarlo. CADEN: ¿Por qué estás siendo así?

Estas intenciones nos trasladan a un almacén neoyorkino que copiará la arquitectura de la ciudad y los lugares comunes de Caden. El artista contratará a actores que interpretarán a sus más allegados sin caer en la cuenta de que al final éstos formarán parte de su vida, y serán representados por otros actores.

Cualquier obra de arte representa, aunque sea en parte —ya que el ser humano participa de ello—, la naturaleza del individuo y sus sentimientos, sea cual sea su modo de expresarse: tanto en literatura como en artes plásticas. Así, también toda obra teatral remite a ciertas emociones universales que el espectador asimila desde su individualidad, a través de su enfoque personal. Los actores, además, representan ese todo a través de su parte, que es su papel —en inglés, *part*—⁵⁷. El problema de los perfiles que Caden crea para su obra es que no funcionan como personajes, sino como réplicas de personas humanas, sin trama definida ni meta clara en sus acciones. Son personajes que no pasan por el filtro de la adaptación: no existe una diferencia proporcional entre ellos en la realidad y ellos en la obra más que la falta de autenticidad. Por lo que esta será un reflejo más cercano a un *reality* o a una grabación casera que a un relato de ficción. Como apunta McKee:

Los personajes no son seres humanos. Un personaje es tan poco humano como la Venus de Milo es mujer. Un personaje es una obra de arte, una metáfora de la naturaleza humana. Nos relacionamos con los personajes como si fueran reales, pero son superiores a la realidad. Diseñamos sus rasgos para que resulten claros y reconocibles; mientras que los seres humanos somos difíciles de comprender, por no decir enigmáticos. Conocemos a los personajes mejor de lo que conocemos a nuestros amigos porque un personaje es eterno e inalterable mientras que las personas cambian (McKee, 2011: 446).

Por lo tanto, el trabajo de Caden solo se puede entender como una réplica o una simulación de la vida, a misma escala espacial —el almacén recrea todos los lugares importantes en la vida del protagonista— y temporal —los años pasan y se sigue ensayando e incorporando cada detalle nuevo de la vida del autor— de la realidad. La representación de la vida de Caden podría ser la de cualquier otro ser humano, como metáfora de la naturaleza humana a la que remite.

⁵⁷ Palabra utilizada en inglés por sus distintos significados. “*Part*”, que es “parte”, también significa “papel” referido al personaje que interpreta un actor en una obra.

Pero hay más sinécdoques en la obra de Kaufman. Al comienzo de la película escuchamos un poema en la radio, preludio de la muerte y la degeneración de nuestro protagonista. Su título es *Autumn Day* de Rainer Maria Rilke —el otoño es una metáfora del principio del fin, una pista sobre la situación actual de Caden— y es recitado por la profesora de literatura Elke Pulzhammer:

ELKE (RADIO)

Whoever has no house now, will never have one.
Whoever is alone will stay alone,
will sit, read, write long letters through the evening,
and wander along the boulevards, up and down,
restlessly, while the dry leaves are blowing.⁵⁸

También forman parte de este tropo los dolores que sufre Caden en distintos lugares de su cuerpo, y que le hacen pensar que se está muriendo. Cada parte dolorida le remite a la muerte. Y es que el protagonista toma como apellido el mismo nombre por el que se designa al Síndrome de Cotard o delirio nihilista, que se caracteriza porque las personas que lo padecen creen estar muertas, tanto figurada como literalmente, o sienten que sus órganos están en estado de putrefacción. Hay casos en los que el afectado se cree incapaz de morir y vive como un muerto viviente o un alma en pena:

The Cotard Syndrome" is characterized by the delusional belief that one is a walking corpse. Also referred to as Cotard delusion, delirium of total negation, delusion of negation and delusional nihilism, this strange ailment was named after Jules Cotard, who is credited with first describing it in 1890. There are a number of ways in which victims of Cotard syndrome experience being dead while alive. They may believe that one or all of their internal organs – brain, heart, stomach, and so forth –are missing. They may think that their bodies have been reduced to machines, that they have turned to stone, or that they have been replaced by an empty shell. They may believe themselves to be stinking, rotting cadavers and feel worms crawling through their bodies (similar to what those suffering from cocaine or amphetamine psychosis can go through). Some may even request, or adamantly insist on, burial. (...) Paradoxically, those suffering from Cotard syndrome might suddenly feel immortal, as if their bodies are expanding infinitely

⁵⁸ Traducción de Jaime Ferreiro sobre *Ahead of All Parting, poems of Rilke*, editado y traducido por Stephen Mitchell: "No hará casa el que ahora no la tiene,/ el que ahora está solo lo estará siempre,/ velará, leerá, escribirá largas cartas,/ y deambulará por las avenidas,/ inquieto como el rodar de las hojas".

into space or that they can literally touch the stars (Butcher, 2004: 98-99).⁵⁹

Y es precisamente eso lo que le pasa a Caden, que durante toda la película cree que se está muriendo y, sin embargo, termina sobreviviendo a todos los que le rodean. Cada dolencia le lleva a la siguiente: un golpe en la cabeza le remite a un oftalmólogo, este —con el que discute sobre si los ojos son o no parte del cerebro— a un neurólogo. La siguiente visita que tiene con el médico es debido a un ataque de convulsiones. El doctor le asegura que tiene una degradación sináptica que hará que las funciones autónomas se descontrolen, con la consecuente pérdida de la capacidad de salivar o llorar. A partir de entonces Caden tendrá que usar gotas para llorar, como si su llanto fuera falso y él, un actor. La sucesión de distintos tipos de dolencias y la visita a los médicos será ya una constante en la vida del dramaturgo.

Pero la película en sí es una sinécdoque. El metraje al completo, que hace referencia a todas las vidas y en concreto a la de Caden, es la parte por el todo de la vida del protagonista. Una vida resumida en el último minuto antes de que muera, con todas sus obsesiones llevadas hasta el paroxismo. La muerte le llega en la cama, nada más comenzar la película, mientras el reloj de su mesilla pasa a marcar de las 7:44 a las 7:45.

A partir de entonces su vida se torna en un universo siniestro, concepto entendido como el profesor y crítico de arte Fernando Castro Flórez lo describe en su ensayo *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*:

⁵⁹ Traducción de la investigadora: “El síndrome de Cotard se caracteriza por la creencia delirante de que uno es un cuerpo andante. También referida como delirio de Cotard, delirio de total negación, delirio o negación y delirio nihilista, esta extraña dolencia fue llamada así por Jules Cotard, quien la acreditó en 1890. Hay muchas maneras por las que las víctimas del síndrome de Cotard se sienten ser muertos vivientes. Ellos pueden creer que uno o todos sus órganos internos —cerebro, corazón, estómago, etc. —se están perdiendo. Pueden pensar que sus cuerpos se han visto reducidos a máquinas, se han convertido en piedras o que han sido reemplazados por una concha vacía. Ellos pueden pensar que éstos apestan, sus cadáveres en descomposición y sienten a los gusanos arrastrándose por sus cuerpos (similar a las psicosis que genera la cocaína o las anfetaminas). Algunos incluso pueden pedir o insistir obstinadamente en el entierro. (...) Paradójicamente, aquellos que sufren del síndrome de Cotard pueden sentirse de repente inmortales, como si sus cuerpos se expandieran infinitamente en el espacio o como si ellos pudiera, literalmente, tocar las estrellas.

El escenario doméstico es, en gran medida, siniestro, produciendo una inquietud subjetiva evidente. Lo siniestro se da cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad, en la aceptación de Freud es lo “íntimo-hogareño” que ha sido reprimido y retorna con toda la incomodidad —familiar pero, simultáneamente, disimulado— (Castro Flórez, 2003: 51).

Caden se levanta en su mundo cotidiano, pero repleto de elementos extraños que escapan a la explicación natural de las cosas. Estos elementos se toman como normales, y la vida prosigue en un plano de significación surrealista en el que los componentes insólitos se entremezclan con los lógico-rationales. Lo siniestro llega por medio de la aceptación de esta situación por los personajes. Ellos siguen con su vida como si no ocurriera nada extraño; conviven entre los elementos reales e irreales, como un sueño en el que se necesita eliminar los límites de la razón para que su narración prosiga. Factores como los cambios temporales repentinos, la casa de Hazel que arde continuamente, que Olive pueda ser una planta o la aparición del *doppelgänger* Sammy son circunstancias con las que nuestro raciocinio se alarmaría si no diéramos por hecho que nos encontramos en un plano onírico.

Este minuto se resuelve hacia el final de la película, cuando nos volvemos a encontrar con la misma hora marcada por un reloj. Caden pasea solo por el almacén donde han estado ensayando, ahora un paraje desértico —recordemos los jirones de la narración de Borges que, tras la ruptura del mapa, reposan sobre el desierto del Imperio—. Anda solo, subordinado a la voz de un pinganillo que le va indicando lo que tiene que hacer y por dónde tiene que ir. Obedece cual actor a su director, como un avatar de *Second Life*⁶⁰ en acción o un personaje a

⁶⁰ Al igual que en *Second Life* los usuarios crean un avatar y lo manejan en el mundo virtual convirtiéndose cada uno de ellos en los “dioses” que deciden por sus creaciones, Caden hace todo lo que le dice la voz de Ellen a través del pinganillo. Lo curioso de todo esto es que Ellen, al igual que la representación de él mismo que vemos levantado de la cama, también está creada por la mente de Cotard, como el resto de los personajes que aparecen en ese mundo inventado por él. Todos son el mismo porque todos están creados por el propio dramaturgo, por lo que da igual que los personajes se intercambien los papeles, como le pasa a Caden con Millescent. Instaurados en esta idea, parece que estamos más cercanos al juego virtual *The Sims* —en el que hay que crear el mundo que rodea a los personajes— que a la ya citada *Second Life*. Pero si nos trasladamos al mundo de la literatura, el paralelismo con el mito de Frankenstein es inevitable. Esta vez, el creador —en la novela Víctor Frankenstein, en esta película Caden Cotard— produce no un monstruo de figura humana, sino un mundo siniestro que encierra todas sus obsesiones y del que no puede huir hasta destruirse a sí mismo. El final del protagonista en el escenario apocalíptico se equipara al del doctor Víctor y posterior suicidio de la criatura en el despoblado Ártico (Shelley, 1823).

su autor. Caden es el creador, pero eso no significa que realmente pueda dirigir ni su obra ni su vida. La pieza teatral termina a las órdenes de Milliscent, y la vida que vemos en la pantalla, la que forma parte del proceso de ensoñación se escapa de sus manos, al igual que en la vida no podemos controlar los sueños creados por nuestra propia mente⁶¹. Los paralelismos y las referencias *deísticas* inundan el film: el teatro como la vida, esta misma como un sueño creado por un hombre que quiere dirigir una obra que, a su vez, es reflejo de su día a día. El creador, el autor o director y Dios se posicionan en un mismo plano de superioridad respecto al resto de personajes, creados por ese "ente superior". Un director que es a sus actores lo que Dios es a los humanos. Aquí la creación de la "gran obra" toma una doble significación que depende de quien la construya:

El paralelismo entre el artista y Dios creador muestra que, aunque se ha rebajado el nivel ontológico de la idea artística, persiste esa nueva orientación de la mimesis según la cual el artista no imita objetos visibles, sino representaciones interiores; si no fuera así, el paralelismo no sería posible, porque sería una blasfemia afirmar que Dios pudo mirar objetos ya existentes antes de hacer sus creaciones (Gutiérrez Gómez, 2008: 49).

Caden no pretende en su pieza teatral crear representaciones artísticas sino mimesis de la propia realidad, copias exactas de la vida, posicionándose como deidad fundamental en su propia obra. Pero en esta ocasión, al finalizar la película, los papeles han cambiado. Caden se guía por la voz de un pinganillo que le da las instrucciones. Es Milliscent, que le habla desde el otro lado. Él ya no es ni un dios, ni un director, ni un humano. Es tan sólo un personaje que sigue las normas de un superior:

VOICE
It's 7:43.
Now, you are here. It's 7:44.
Now, you are...
gone.⁶²

El tiempo de su último minuto de vida ha acabado. Ahora el escenario abandonado de su obra es un limbo desértico, y la única compañía consiste en la madre de Ellen, la limpiadora a la que ha

⁶¹ Como apunta Martino, en *La vida en Zigzag*: "El ser humano es el mejor guionista y director de escena de sus ensueños y sin embargo le resulta imposible controlar los sueños" (Martino, 2012: 78).

⁶² Traducción de la investigadora: VOZ: Son las 7:43./ Ahora, estás aquí. Son las 7:44./ Ahora, te has.../ ido.

estado suplantando en casa de Adele. La conversación entre ellos tiene algo de familiar. Ella le habla y le anima como a un hijo, como si fuera Ellen. Es otra vuelta de tuerca a los papeles. Mientras habla con esta, la cámara enfoca un grafiti en la pared de ladrillo que consiste en un reloj que marca las 7:45. Esta es la reanudación conceptual discursiva de la primera escena de la película, aquella donde el despertador pasaba de marcar las 7:44 a las 7:45.

Estas son algunas pistas que el director nos deja para entender la película como el sueño del último minuto de vida del protagonista. Un recorrido por la vida rodeado de vestigios de muerte. Durante todo el metraje la idea del deceso ha amenazado al protagonista: la aparición del *doppelgänger* siempre conlleva un augurio sombrío, el poema *Autumn Day* de Rilke⁶³, el síndrome de Cotard que hace que cada miembro deje de funcionar... todos son preludios de muerte que acompañan al protagonista hasta la escena final, hasta las 7:45, la hora en que Caden fallece. Ese último minuto de vida es el territorio sobre el que se nos va a narrar la historia, que cabe en ese espacio de tiempo al igual que una historia se puede contar en una obra de dos horas de duración. Otra parte por el todo presente en el largometraje.

La idea también es expuesta en la película por el propio protagonista en el mensaje que deja a Hazel tras la muerte de esta:

⁶³ Si vemos la estructura entera del poema de Rilke, observamos que se dirige a un ente superior nada más empezar con su llamada al "Señor" (*Lord*):

Lord: it is time. The huge summer has gone by.
Now overlap the sundials with your shadows,
and on the meadows let the wind go free.

Command the fruits to swell on tree and vine;
grant them a few more warm transparent days,
urge them on to fulfillment then, and press
the final sweetness into the heavy wine.

Whoever has no house now, will never have one.
Whoever is alone will stay alone,
will sit, read, write long letters through the evening,
and wander along the boulevards, up and down,
restlessly, while the dry leaves are blowing (Rilke, 1989: 9).

(Traducción de la investigadora: "Señor: es la hora. El gran verano ha pasado./ Ahora sobrepongamos el reloj de sol con tus sombras,/ y dejemos que el viento vaya libre por los arroyos./ Mandemos los frutos a hincharse en el árbol y el vino;/ concedámosles unos pocos días cálidos y transparentes más, obliguémosles a que cumplan entonces, y presionemos el dulzor final en el denso vino./ No hará casa el que ahora no la tiene,/ el que ahora está solo lo estará siempre./ velará, leerá, escribirá largas cartas,/ y deambulará por las avenidas,/ inquieto como el rodar de las hojas".)

HAZEL'S ANSWERING MACHINE
It's Hazel. Leave a message or
don't. Your dime.

CADEN
My love. I know how to do the
play. It'll take place over the
course of one day. The day will be
the day before you died, the
happiest day of my life. I'll be
able to relive it forever.⁶⁴

En este mensaje Caden alude a la representación del último día de su vida como tema sobre el que su pieza teatral trataría, como el último minuto de vida de él, que es sobre lo que trata toda la película. Con la frase: "I'll be able to relive it forever" pone de manifiesto una característica del arte que la vida no tiene: la capacidad de repetirse⁶⁵. Caden, que ha confundido su obra con la vida, tiene la intención de revivir ese momento de su vida para siempre en la obra, en la ficción, donde toda repetición es posible. El protagonista cada vez es más personaje y menos persona. Se ha convertido, bajo voluntad propia, en parte de su creación, y ha dejado su identidad a cargo de Millicent, la mujer que interpretaba a Ellen en los ensayos. A su vez, Kaufman inserta la idea del *eterno retorno* de Nietzsche en la mente del protagonista. En palabras del propio Milan Kundera:

La idea del eterno retorno es misteriosa y con ella Nietzsche dejó perplejos a los demás filósofos: ¿pensar que alguna vez haya de repetirse hasta el infinito! ¿Qué quiere decir ese mito demencial? El mito del eterno retorno viene a decir, pero *negatio-nem*, que una vida que desaparece de una vez para siempre, que no retorna, es como una sombra, carece de peso, está muerta de antemano y, si ha sido horrorosa, bella, elevada, ese horror, esa elevación o esa belleza nada significan (Kundera, 2002: 10).

⁶⁴ Traducción de la investigadora: CONTESTADOR AUTOMÁTICO DE HAZEL: Soy Hazel. Deja tu mensaje o no. Tú pagas. CADEN: Mi amor. Sé cómo hacer la obra. Tendrá lugar durante el curso de un día. El día será el día antes de que tú murieras, el día más feliz de mi vida. Seré capaz de revivirlo para siempre.

⁶⁵ Hoy en día, a través de todos los registros artificiales que utilizamos —cámaras de videos y fotos— podemos, como en el arte, realizar grabaciones caseras que nos obsequian con la reproducción de los momentos de nuestra vida siempre que queramos. El consumo fragmentado de todo tipo de productos audiovisuales se convierte en una tendencia clave en el siglo XXI. Genera, también, la proliferación de las imágenes pobres. Sobre este concepto, *Los condenados de la pantalla*, de Hito Steyerl (2014).

Cotard fantasea, desde su decisión de querer morir, con repetir los momentos felices, algo que sólo puede existir en la ficción. Revivir recuerdos pasados siempre ha sido posible, a través del recuerdo, y hoy en día al *revisiónar* cintas de video caseras también, de algún modo, volvemos a esos momentos. De igual manera, el artista, a través del arte —sus obras— vuelve a revivir su discurso, volviéndose, de un modo metafórico, inmortal. Esa obra se instauraría como parte del discurso del artista, una parte por el todo de él mismo. En el caso de Caden, la culpabilidad desaparecería, ya que las dos preocupaciones del protagonista, como ya dijimos, son dos: su hija y su desarrollo como artista. La posibilidad de salvar estas dos facetas de su vida supondría darle cierta paz al autor y así no sentir que con su muerte se inmiscuye en la “nada”. Estas son las dos formas que Caden tiene de pertenecer a la posteridad: la intelectual y la humana, ambas reflejo del miedo que tiene el dramaturgo a ser olvidado. En el mismo prefacio de *Así hablaba Zaratustra* de Friedrich Nietzsche, Dolores Castrillo Mirat defiende:

Lo que se repite en el eterno retorno no es pues lo mismo, sino el juego creador que se abre permanentemente al otro. Solo el crear se repite, más no lo que es creado por él. En el eterno retorno la repetición se juega en la diferencia y la diferencia se juega en la repetición (Nietzsche, 1998: 27).

Por todo ello, la mimesis total es imposible en el eterno retorno que manifestó Nietzsche, ni siquiera en su propio doble, Sammy —el cual analizaremos más tarde—.

Si bien no es posible comprender por completo el plano onírico —ya que parte de cierta abstracción— con los elementos racionales de los que disponemos, sí podemos acercarnos a ellos para examinarlos más atentamente. Su tratamiento tiene que ser como el de una metáfora: vale más el contenido que el continente. David Lynch, director de cine experto en este tipo de narraciones, lo expresaba así:

The idea tells you everything. Lots of times I get ideas, I fall in love with them. Those ones you fall in love with are really special ideas, and in some ways I always say when something's abstract, the abstractions are hard to put into words, unless you're a poet. These ideas you somehow know, and cinema is a medium that can show abstractions. I love stories, but I love stories that have abstractions. Cinema can show these abstractions —these "difficult to say in words" things. A lot of the times, I don't know the

meaning of the idea, and it drives me crazy. I think we should know the meaning of the ideas (Mondovich, 2007).⁶⁶

Por lo que, aunque en este plano no se pueden descifrar todos los significados —ni se debiera— lo que sí podemos hacer es analizar ciertos elementos surrealistas necesarios para la comprensión de la película, que es a lo que se procederá a continuación.

El tiempo en Schenectady

El tiempo en la película, como elemento temático intratextual no humano, asume la variabilidad que deriva de su carácter onírico y disforme. Si con el espacio de *Synecdoche, New York* aplicamos el tropo de la parte por el todo —almacén, Schenectady, Nueva York, cualquier ciudad del mundo...— igualmente podemos utilizarlo en relación al tiempo, pues consideramos que lo que realmente narra la película es el último minuto de la vida de Caden.

La discontinuidad temporal en la película se manifiesta de múltiples maneras. Desde la primera secuencia, donde se narra el despertar de Caden y el desayuno familiar, se suceden continuas elipsis temporales que son prácticamente imperceptibles para el espectador. El tiempo se sucede de una manera ilógica y surrealista, pues continuas referencias externas nos avisan que los días, semanas y meses están pasando mientras los protagonistas desarrollan su rutina diaria sin cambiar de aspecto ni, aparentemente, darse cuenta. El tiempo se convierte en un elemento fluctuante que comienza dándonos pistas sobre el tipo de predisposición que tenemos que tomar frente a la película. Algunos de los saltos temporales que se desarrollan en el metraje son los siguientes:

En la primera escena, nada más comenzar, el reloj despertador marca las 7:44. Caden duerme en su cama. Cuando la hora cambia a las 7:45 la alarma suena, se enciende la radio y esta informa del día que es:

⁶⁶ Traducción de la investigadora: "La idea te lo dice todo. Muchas veces tengo ideas, me enamoro de ellas. Aquellas con las que te enamoras son las más especiales, y de alguna manera siempre digo que cuando algo es abstracto es complicado convertirlo en palabras, a menos que seas un poeta. Esas ideas las conoces de algún modo, y el cine es un medio que puede mostrar abstracciones. Me encantan las historias, pero me gusta las historias que tienen abstracciones. El cine puede expresar esas abstracciones —aquellas cosas "difíciles de decir con palabras"—. Muchas veces no sé cuál el significado de la idea y me vuelvo loco. Creo que deberíamos el significado de las ideas".

RADIO
Today it's 22nd of September in Schenectady.
It's the first day of Fall.⁶⁷

Caden se levanta y baja a desayunar. Se sienta a leer el periódico, cuya fecha de publicación es distinta a la de la radio: 14 de Octubre de 2005. Ya han pasado veintidós días desde que el despertador sonó, pero la escena sigue sin dar importancia alguna al cambio temporal. Mientras lee el diario, la fecha cambia sobre sus páginas. Cuando llega a la sección *News Bites* el día ya pasa a ser el 17 de noviembre de 2005.

Caden se levanta para coger un cartón de la leche, cuya fecha de caducidad señala el 20 de octubre, sin embargo exclama:

CADEN
Man. Milk's expired. Jesus.⁶⁸

En este momento no sabemos muy bien en qué día nos encontramos. Pensábamos que era 17 de noviembre, sin embargo si la leche caduca el 20 y ha expirado, debemos encontrarnos más allá. La cámara enfoca un reloj con la inscripción "Time will tell"⁶⁹ que marca las 08:15. El tiempo diario parece seguir su curso. Es el día el que viaja a través del tiempo, no los personajes, que permanecen impasibles ante estos cambios. A continuación, la radio apunta que ya nos encontramos en 31 de Octubre:

RADIO
Happy Halloween Schenectady!⁷⁰

La cámara vuelve a enfocar al periódico que Caden sigue leyendo. Ahora la fecha indica que es 2 de noviembre de 2005. Una noticia del periódico informa de la muerte del artista Scarpitta. Esto es un hecho real, el artista Salvadore Scapitta murió el 10 de Abril de 2007⁷¹, por lo que ya hemos avanzado dos años más.

⁶⁷ Traducción de la investigadora: RADIO: Hoy es 22 de septiembre en Schenectady. Es el primer día del Otoño.

⁶⁸ Traducción de la investigadora: CADEN: Colega. La leche está caducada. Dios mío.

⁶⁹ Traducción de la investigadora: "El tiempo dirá".

⁷⁰ Traducción de la investigadora: "RADIO: ¡Feliz día de Halloween, Schenectady!

⁷¹ El artículo publicado en *The New York Times* sobre la muerte del artista sostenía: "Salvatore Scarpitta, an artist whose work ranged from three-dimensional wrapped canvases that evoked survival and death to sculptural renderings of cars and sleds that extolled his belief in travel as a metaphor for life, died on Tuesday at his home in Manhattan. He was 88" (Shattuck, 2007). Traducción de la investigadora: "Salvatore Scapitta, un artista cuyo rango iba desde los lienzos tridimensionales enrollados que evocaban la supervivencia y la muerte a las interpretaciones esculturales de coches y

La sucesión temporal se ha desarrollado sigilosa y casi imperceptible. Sin embargo, algo de siniestro hay en este elemento, pues el protagonista se extraña de ella, aunque no le otorga mayor importancia. Al terminar esta secuencia siguen apareciendo elementos que nos recuerdan este descontrol temporal dentro de lo que se supone el mismo día. En el hospital atienden a Caden, que se ha golpeado en la cabeza accidentalmente. Detrás del doctor que le atiende podemos observar la decoración navideña: ya estamos en Navidad.

Esta será una de las múltiples visitas que Caden hará al centro médico. De vuelta a su casa, Olive se equivoca de día de la semana:

OLIVE
Mom, is today Tuesday?

ADELE
No, it's Friday, honey.⁷²

Y prosigue:

OLIVE
How many years till I have to
get more shots?

ADELE
Not for a long time, honey.

OLIVE
A million years?⁷³

Es curiosa esta pregunta que Olive hace porque tras marcharse con su madre a Berlín comienza a tatuarse el cuerpo. Ella es aún una niña cuando vuelve a tener contacto con las agujas, pues se convierte en modelo infantil de tatuajes⁷⁴, por lo que ese millón de años solo puede haberse sucedido en el plano figurativo-onírico en el que se el tiempo se expande sin necesidad de explicación. Por tanto, esta conversación constituye también parte del juego que teje Kaufman a través de la temporalidad. Si tiene que pasar tantos años hasta volverse

trineos que glorificaban su creencia en viajar como metáfora de la vida, murió el martes en su casa de Manhattan. Tenía 88 años".

⁷² Traducción de la investigadora: OLIVE: Mamá, ¿es hoy martes? ADELE: No, es viernes, cariño.

⁷³ Traducción de la investigadora: OLIVE: ¿Cuántos años pasarán hasta que tenga que pincharme de nuevo? ADELE: No hasta dentro de mucho tiempo, cariño. OLIVE: ¿un millón de años?

⁷⁴ La belonefobia —miedo a los objetos punzantes— que sufre Olive se contrapone con su futura profesión de modelo de tatuajes.

a pinchar significa que debemos interpretar el tiempo en una escala diferente a la que estamos acostumbrados, como sucedía con el espacio. Para ello nos servimos de la posibilidad de estar soñando y del mundo apocalíptico que crea la mente del protagonista.

El tiempo se sucede cronológicamente, pero entra en conflicto con el tiempo biológico de los personajes y el físico, ya que no coinciden en el mismo plano narrativo. Para justificar tal incongruencia lógica el director se vale de la esfera onírica: el film es el último minuto de sueño de un sujeto antes de morir.

Un espacio moribundo: La casa que arde

En lo que se refiere al espacio como elemento microtextual temático, nos alejamos de la anterior referencia sobre Schenectady y el tropo sobre una parte de un todo que represente —Nueva York, la Tierra— y el espacio del teatro como representación o simulación del Mundo para focalizarnos en un espacio simbólico muy concreto que aparece en la película: la casa en permanentes llamas que Hazel compra. Este lugar nunca se consume y es, en teoría, habitable. Ella asume esta condición peliaguda que simboliza la aceptación de las consecuencias que conllevan las elecciones propias. Así, adquiere una casa que le proporcionará una muerte segura por quemadura o inhalación: un riesgo que consiente porque es el resultado de su propia decisión.

HAZEL

I like it, I do. But I'm really
concerned about dying in the fire.

REALTOR

It's a big decision, how one
prefers to die.⁷⁵

Es entonces cuando Caden también se fusiona con Hazel, ya que el suicidio perpetrado por él mismo se refleja en el personaje de ella, que decide, igual que él, cómo será su muerte.

En la obra del autor norteamericano Tennessee Williams *El tren de la leche ya no para más aquí*⁷⁶, el personaje de Christopher hace

⁷⁵ HAZEL: Me gusta, de hecho. Pero me preocupa realmente morir en el fuego. AGENTE INMOBILIARIO: Es una gran decisión. Cómo uno prefiere morir.

⁷⁶ Williams, Tennessee, *Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*. Ed. New Directions, 1964.

referencia también a una casa en llamas: “We all live in a house on fire, no fire department to call; no way out, just the upstairs window to look out of while the fire burns the house down with us trapped, locked in it⁷⁷”. Williams remite a nuestro modo de vida, a la rutina y, sobre todo, a la familia, de la que no se puede escapar.

Pero en el cine esta imagen ha sido utilizada en otras películas. En la película *Sacrificio* (1986) de Andrei Tarkovski el protagonista incendia su casa y se deshace de sus posesiones materiales y personales para salvar al mundo. Y no solo se libera de sus cosas, sino también de las últimas horas en las que él y los que más quiere han sufrido tanto. J. M. Gorostidi, en el prólogo del libro de Andrei Tarkovski *Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, expone:

Que Alexander en *Sacrificio* renuncie a sus posesiones materiales —simbolizadas en su casa— puede parecer algo nimio al espectador si se confronta con la magnitud de lo que se desea obtener a cambio —que el tiempo retroceda y así desaparezca la ominosa presencia de la guerra—, pero tal sacrificio no es pequeño a los ojos de Alexander y del propio Tarkovski, sino que representa una renuncia a los recuerdos y, por tanto, una renuncia de la misma existencia (Gorostidi, 2005: 15).

Es una renuncia a la memoria y una utilización del tiempo —que retrocede— a expensas no de la lógica, sino del discurso del director, que deja que su protagonista sea considerado como un loco antes que como un mártir.

En *El liquidador* (1991), de Atom Egoyan, encontramos a un protagonista —un tasador de daños— que se ocupa de la gente que ha perdido su casa en un incendio. La imagen del incendio final es igual de poderosa que la de la cinta de Tarkovski; en este caso el protagonista alza la mano hacia el fuego, esa que solía apoyar en los hombros de los afectados, para darse cuenta que está solo, y que esta vez es él el damnificado por el fuego⁷⁸.

⁷⁷ Traducción de la investigadora: “Todos vivimos en una casa en llamas, sin cuerpo de bomberos al que llamar; sin salida, sólo la ventana del piso de arriba para mirar afuera mientras el fuego quema la casa abajo con nosotros atrapados, encerrados dentro.”

⁷⁸ Un año después del estreno de la película Egoyan contó a Amy Taubin: “La nochevieja de 1989 la casa de mis padres fue devastada por un incendio. Tratamos el asunto con un perito de la agencia de seguros y yo estaba impresionado por el poder que tenía sobre la reconstrucción material de nuestras vidas. (...) Era un profesional, un

Víctima (en *El liquidador*), culpable (*Sacrificio*) o indiferente (*Synecdoche, New York*), la relación con la aparición del fuego puede tener distintos orígenes, pero todos poseen en mayor o menor medida el carácter catártico que deja a su paso. Sobre todo en el caso de la víctima y el culpable, ya que la indiferencia provoca que se centre la atención más en la visión de la casa ardiendo como una decisión que de algún modo libera finalmente al personaje de Hazel de todo aquel mundo apocalíptico, causándole la muerte y liberándose del Universo imaginado por Caden.

La relación entre realidad y ficción se hace patente en este espacio entre llamas, pues solo podría tener cabida en un mundo fantástico donde las leyes de la naturaleza se pudieran invertir. Los planos no dan especial atención al fuego. Este se sucede mientras los protagonistas viven y se desarrollan en la casa, de fondo.

Sin embargo, es en el decorado del almacén donde más se pone en énfasis el carácter ficticio del espacio. Allí somos testigos de un verdadero simulacro que nos incluye en la representación y nos hace creer que estamos en escenarios reales: en la casa del protagonista, en la habitación de Adele. Pero, sin embargo, los planos generales que amplían nuestra visión hasta englobar la mayoría del lugar nos hacen ver las maderas, la carencia de la cuarta pared y las grúas que transportan material.

Por tanto, el espacio vuelve a remitir al tropo de la parte por el todo y es, a su vez, otro elemento simbólico que reincide en la dicotomía entre realidad y ficción.

Olive y su dudosa humanidad. La metáfora de la planta

Dentro de los elementos temáticos intratextuales humanos hay dos secundarios que merecen especial atención: Sammy y Olive. Bajo el enfoque surrealista al que nos introduce el director, la hija de Caden y Adele, Olive, puede interpretarse como si fuese una planta. Así, vemos que en la primera secuencia de la película se hace referencia a las defecaciones verdes de Olive:

ADELE
Ugh. Caden!

tipo normal, pero empecé a pensar que pasaría si estuviera atravesando una mala racha y no supiera cómo evaluar su propia vida" (Weinrichter, 1995: 62).

(looks at bright green
smear on toilet paper)
That's weird.

OLIVE
Is something wrong with my poop?

ADELE
No, honey. It's just green.
Maybe you ate something
green.

MARIA'S VOICE
Hi, it's me. Where are you?
I'll try you on your cell.

OLIVE (CONT'D)
I didn't! What's wrong with me?!

ADELE
Honey, I have to get this. You're
going to be fine.⁷⁹

Pero Olive insiste, en la misma secuencia, a su padre:

OLIVE
Daddy, my poop is green.

Caden enters the bathroom, looks into the bowl at the
green
feces and smeared toilet paper. He seems freaked out.

OLIVE (CONT'D)
Am I going to be okay?

CADEN
Of course, honey.

OLIVE
Did you have green poop when you
were little?

CADEN
I'm sure I did, honey.

OLIVE

⁷⁹ Traducción de la investigadora: ADELE: ¡Ugh! Caden (mira hacia una mancha verde brillante que hay en el papel higiénico) ¡Qué extraño! OLIVE: ¿Pasa algo con mi caquita? ADELE: No cariño, es simplemente verde. Quizá comiste algo verde. VOZ DE MARIA: Hola, soy yo. ¿Dónde estás? Intentaré llamarte al móvil. OLIVE (CONT): ¡No lo hice! ¿Qué es lo que no va bien? ADELE: Cariño, tengo que cogerlo. Estarás bien.

Am I going to die?

CADEN
Of course not. You probably
ate something –

OLIVE
I didn't! I didn't eat
green!

CADEN
It'll be fine, sweetie. I'll be
back in a minute.

OLIVE (O.C.)
(calling)
Is poop alive?⁸⁰

Y vuelve a insistir sobre el tema durante la conversación en el coche, tras la visita de Caden al hospital, en el que se introduce otro nuevo concepto, —además del comentado con anterioridad sobre el tiempo—:

OLIVE
Did you tell him I have green
poop?

ADELE (CONT'D)
Remind me to call the
plumber, would you? I need a
to-do list. Caden!

CADEN
(realizing)
I have rehearsal! Fuck! Sorry.

OLIVE
How many years till I have to
get more shots?

ADELE (CONT'D)
Not for a long time, honey.
Caden pulls out a cell phone and dials.

⁸⁰ Traducción de la investigadora: OLIVE: Papá, mi caca es verde. (Caden entra en el baño, mira en el váter a las heces verdes y el papel de baño manchado. Parece asustarse.) OLIVE (CONT): ¿Estaré bien? CADEN: Claro, cariño. OLIVE: ¿Tenías caca verde cuando eras pequeño? CADEN: Seguro que la tuve, cariño. OLIVE: ¿Voy a morir? CADEN: Claro que no. Probablemente habrás comido algo... OLIVE: ¡No lo hice! ¡No comí nada verde! CADEN: No pasará nada, cariño. Volveré en un minuto. OLIVE: (Llamando): ¿Está viva la caca?

OLIVE
A million years?

ADELE
Remember Dr. Woodman said
after the last vaccination –

OLIVE
Dad, what's a plumber?

CADEN
He's the man who --

ADELE
Or woman, Dad.

CADEN
Right. He's the man or woman
who fixes sinks and toilets
and... do you know what pipes
are?

OLIVE
No.

CADEN
(into phone)
Hey, Jim. I know. I'm sorry. I
had an accident. No, I'm okay.

OLIVE
Like to smoke out of?

CADEN
Different kind of pipe.
(into phone)
Just run lines. I'll be there
soon. 'kay.
(hangs up)
Houses have pipes. They're, like,
tubes and they're behind walls and
under the floor everywhere and –

Olive begins to whimper in horror.

ADELE
What's wrong, baby?

OLIVE
(hushed anxious whisper)

Every-single-where?

CADEN

It's okay. They just carry water
to and from sinks and bathtubs and
toilets. It's like in your body
you have veins and... um...

ADELE

Capillaries.

CADEN

And they're filled with blood.

Olive is crying in earnest now.

OLIVE

I don't want blood. I have blood?

ADELE

(to Caden)

What are you doing? Jesus.

CADEN

I'm trying to explain plumbing.

ADELE

Well, stop it.

(to Olive)

It's okay, honey.

OLIVE

(weeping)

I don't want blood. Will it hurt?

Will it hurt, Daddy?!

CADEN

No, honey, you're fine.

OLIVE

I don't want blood! I don't
want blood! I don't want
blood...

CADEN

(holding head)

I can't do this now.

ADELE

You don't have to worry, baby. You
don't have blood.

CADEN
Well, I don't think you should tell
her she doesn't have blood.

ADELE
Caden, stop it!⁸¹

Olive no quiere tener sangre. No quiere tener ni venas, ni capilares. Ella se aleja de la representación humana para ser una niña cuyas funciones normales resultan trastocadas. Sin sangre y con excreciones verdes, Olive se distancia de lo que consideramos características fundamentales del ser humano. Justamente estas peculiaridades son las que nos acercan a la muerte, las que ponen de manifiesto la mortalidad humana. Pero Olive no se representa como algo imperecedero, sino aún más delicado: una planta⁸². Su nombre, además, se traduce como el fruto del olivo, la oliva, y sus tatuajes serán flores de colores colocadas por todo el cuerpo.

Más adelante, cuando Caden viaja infructuosamente a Berlín para verla, le lleva un regalo que consiste en una gran caja rosa —su color

⁸¹ Traducción de la investigadora: OLIVE: ¿Le dijiste que tenía la caca verde? ADELE (CONT): Recuérdame que llame al fontanero, ¿vale? Necesito hacer una lista de las cosas que hay que hacer. ¡Caden! CADEN (dándose cuenta): ¡Tengo ensayo! ¡Joder! Lo siento. OLIVE: ¿Cuántos años pasarán hasta que tenga que pincharme de nuevo? ADELE: No hasta dentro de mucho tiempo, cariño. OLIVE: ¿un millón de años? ADELE: Recuerda lo que el Dr. Woodman dijo después de la inyección. OLIVE: Papá ¿qué es un fontanero? CADEN: Es el hombre que... ADELE: O mujer, papá. CADEN: Cierto. Es el hombre o mujer que arregla los fregaderos y baños y... ¿sabes lo que son las tuberías? OLIVE: No. CADEN (AL TELÉFONO): Hey Jim. Ya lo sé. Lo siento. Tuve un accidente. No, estoy bien. OLIVE: ¿Como las de fumar? CADEN: Diferente tipo de tuberías. (al teléfono) Simplemente leer las frases. Estaré allí pronto. Vale. (cuelga) Las casas tienen tuberías. Son como tubos y están detrás de las paredes y bajo el suelo por todas partes y--- (Olive comienza a gimotear horrorizada) ADELE: ¿Qué pasa, cariño? OLIVE: (susurrando con una silenciosa ansiedad) ¿Por cada uno de los sitios? CADEN: Está bien. Ellas solo llevan agua desde y a los fregaderos y bañeras y baños. Es como en tu cuerpo, que hay venas y...um... ADELE: Capilares. CADEN: Y están llenos de sangre. (Olive está a punto de llorar) OLIVE: Yo no quiero sangre. ¿Tengo sangre? ADELE (a Caden): ¿Qué estás haciendo? Por Dios. CADEN: Estoy intentando explicarle lo que es la fontanería. ADELE: Bien, para. (A Olive) No pasa nada, cariño. OLIVE (llorando): Yo no quiero sangre. ¿Dolerá? ¿Dolerá, Papá? CADEN: No cariño, estás bien. OLIVE: ¡Yo no quiero sangre! ¡Yo no quiero sangre! Yo no quiero sangre... CADEN (sujetándose la cabeza): No puedo hacer esto ahora. ADELE: No tienes por qué preocuparte, cariño. Tú no tienes sangre. CADEN: Bueno, no creo que debieses decirle que no tiene sangre. ADELE: Caden, ¡para!

⁸² En la mitología griega la ninfa Dafne —que significa "laurel"— se convierte en esta planta cuando le pide ayuda a su padre para huir del dios Apolo, que la persigue enamorado. Esta imagen ha trascendido en otras artes como la pintura, presente en obras de Dalí (*Dafne: la mujer árbol*, 1997) o Klimt (*Idilio*, 1882). (Vives Chillida, 2008: 91).

preferido— con un dibujo de una nariz sobre la inscripción “nose”⁸³. Olive ya ha crecido, y desde esta perspectiva de considerarla una planta, entonces, podría haberse convertido en una rosa. Su padre le regala una “nariz” como símbolo de reconocimiento, como una valoración de sus cualidades al hacerse ésta mayor. Un instrumento olfativo para “oler la flor”, que es ella: una manera de elogiar sus características propias. Cuando Olive muere, uno de los pétalos tatuados en su brazo cae como si de naturaleza muerta se tratara. La flor se ha marchitado, pero también la pintura, que como ella dice “se ha infectado”⁸⁴.

Pero Olive también es el proyecto común de dos padres artistas. Como metáfora del arte, representa la pureza inicial del arte y la consiguiente disparidad de opiniones. Mientras Caden no quiere que se contamine, María, la mejor amiga de Adele, la convierte en su musa y lienzo. Adele permite esto, al contrario que él, ya que su concepción del arte nunca ha coincidido con la del director. Su modo de concebirlo ha estado siempre a una escala muy distinta. Al estar en distintos niveles, ambos vivirán en mundos diferentes. Mientras él concibe el arte a tamaño real, a escala cero, ella lo entiende como parte de un universo minúsculo, y así son todos sus cuadros —los cuales hay que mirar con la ayuda de una lupa—. Adele y Caden nunca coincidirán en el mismo universo, pero tienen una hija en común. Un proyecto de futuro que puede plantearse como la metáfora del arte. Una niña que utiliza su cuerpo como lienzo, y cuya propia tinta la acaba matando. Para Adele el tatuaje es parte de su nueva dimensión como artista instalada en Berlín —ciudad llena de grafitis, como corroboramos cuando Caden recorre sus calles hacia el lugar donde se encuentra la caja rosa sin abrir—. En cambio, para él los tatuajes se conforman como la dirección opuesta al arte que está creando. Son la contaminación de lo “honesto como la vida misma”, del arte como reflejo del ser humano y del camino que lleva a la estética purista —tan alejada del arte urbano que puebla las calles de Berlín—.

Sammy: doppelgänger o simulacro

Hay un personaje que cobra especial importancia a mitad del metraje que, sin embargo, lleva presente prácticamente desde el inicio:

⁸³ Nose es “nariz” en inglés.

⁸⁴ Olive pone de manifiesto la pérdida de pureza en términos como el de “infección”, concepto cercano y relacionado con el de “muerte”.

Sammy, que espía silenciosamente y desde la lejanía al protagonista hasta el momento en el que se presenta a la audición para interpretar a Caden:

SAMMY (CONT'D)
I've learned everything about you
by following you. Hire me and you
will see who you truly are.⁸⁵

Sammy se hará con el papel y, poco a poco, lo llevará más allá de la obra: a la realidad —siempre dentro del sueño del protagonista—. Su fusión con Caden se hará cada vez más evidente: terminará dando órdenes y enamorándose también de Hazel. La identificación entre papel y actor ya se ha tratado con anterioridad en el cine, dentro de esta temática del doble, en películas como *Cisne Negro* (Ouweneel, 2012: 202) o *Inland Empire*⁸⁶. Como ya expusimos en el capítulo anterior, en la primera, la bailarina Nina Sayers es escogida para representar el papel de cisne blanco/cisne negro en el ballet *El lago de los cisnes*. En *Inland Empire* (David Lynch, 2006) la protagonista es una actriz a la que le ofrecen un papel que años antes fue interpretado por otra mujer que murió en extrañas circunstancias. A partir de ahí, se sumerge en el universo *lynchiano*, y confunde su persona con el papel y con la anterior intérprete; incluso se sugiere al espectador una metalectura en donde la protagonista, Laura Dern, no se diferencia del personaje que interpreta.

El universo onírico de Lynch no necesita ningún tipo de referencia externa para expresar el tema del doble como algo justificado, sino que se levanta bajo la propia autorrefencialidad de su propio universo. Lynch⁸⁷ se cifra y se descifra con su propio lenguaje, en un diccionario que se compone de toda su filmografía, y expone así la pérdida de

⁸⁵ Traducción de la investigadora: "SAMMY (CONT.): He aprendido todo sobre ti siguiéndote. Contrátame y verás cómo eres realmente".

⁸⁶ El título de esta película surge de una conversación entre el director y la actriz Laura Dern en la que esta le confesó que tenía muchas ganas de ir a una zona de California llamada *Inland Empire*. Este momento causó una fuerte impresión en el cineasta, que decidió llamar a su película de este modo —Lynch tiende a titular sus películas en relación a sentimientos o ideas que le surgen y su vínculo con algún momento, como hacía Luis Buñuel en su etapa mexicana— (Díaz Castaño, 2008).

⁸⁷ Como afirmaba el director cuando se le preguntaba por algunos significados que conciernen al film —como los hombres disfrazados de conejos—: "You can ask, but I would ask you why? There are things that are very hard to put into words. It's a thing that feels correct." (Puedes preguntar, pero te preguntaría por qué. Hay cosas que son muy difíciles de expresar en palabras. Son cosas que se sienten correctas.) *Revista Empire Online*: [<http://www.empireonline.com/interviews/interview.asp?IID=641>]. Visitado día 17/05/2014.

identidad como una característica fundamental para comprender su obra. La relación entre actor y personaje se vuelve cada vez más intensa, hasta imposibilitar su separación.

Desde la perspectiva de si Sammy es o no un doble, tendremos que repasar algunas nociones básicas expuestas en el capítulo anterior. Recordemos que Juan Bargalló Carraté señalaba que la presencia de esta figura no era sino “el reconocimiento de la propia indigencia, del vacío que experimenta el ser en el fondo de sí mismo y de la búsqueda del Otro para intentar llenarlo” (Bargalló Carraté 1994: 11), es decir, “la materialización del ansia de sobrevivir frente a la amenaza de la Muerte” (Bargalló Carraté 1994: 11). Este ente se plantea como un complemento al original que podía surgir a través de los procedimientos de fusión, fisión y metamorfosis.

Sammy no comparte imagen física con Caden, por lo que no podría ser un doble por fusión. Sin embargo hay que considerar los parámetros de identidad personal y componibilidad que el doble propiamente dicho posee. Mientras la segunda característica se cumple porque hay coexistencia e interacción, no así el de identidad personal, al quedar patente que se trata de dos personas completamente distintas en donde una se comienza a parecer excesivamente a la otra debido a la interpretación —en los ensayos de la obra— y la observación —en el plano de la realidad dentro del sueño—. Por otro lado, tampoco podríamos decir que existe un procedimiento por metamorfosis, ya que no se suceden diferentes personalidades en un mismo cuerpo. Tan solo nos quedaría la opción de fisión, donde una parte del protagonismo se desliga de este y toma autonomía. En todo caso sería acertada esta última interpretación, al ser Sammy objeto de la mente durmiente de Caden: una persona que sabe todo de su vida, como una memoria externa, como señalaremos más adelante.

Pero si volvemos a la interpretación de Caden por parte de Sammy, debemos reparar en el concepto del intercambio de papeles como un intercambio de “disfraz”. Esto es algo por lo que Charlie Kaufman ha mostrado fascinación otras veces, tanto en la realidad como en la ficción. En el estreno de su obra teatral *Anomalisa*⁸⁸, el autor firmaba como Frances Fregoli. El apellido hace referencia al síndrome homónimo, que consiste en que las personas que lo padecen creen que

⁸⁸ Llevada al cine en 2015 por Charlie Kaufman y Duke Johnson bajo la técnica del stop motion.

los que les rodean son una misma persona con distinto disfraz, como si fueran actores. Algo parecido sucede en *Synecdoche, New York* cuando nos encontramos que hay personajes que son interpretados por varios actores no solo en la obra que monta Caden, sino en lo que durante la película se considera la “vida real” —dentro, claro está, de que nos refiramos a una especie de limbo onírico—. Esto se ve directamente en la escena en la que Caden es confundido por una vecina de Adele con Elle Bascomb, la limpiadora. La confusión entre hombre y mujer es tal que queda claro que el director no pretende distraer al público, sino dejarle patente la poca importancia de ser uno u otro, mujer u hombre, Ellen o Caden:

OLD PERSON #2
(approaching)
Are you Ellen Bascomb? I'm to give
the key to 31Y to Ellen Bascomb.

CADEN
(beat)
Yes, I'm Ellen.⁸⁹

Esto reincide en uno de los temas principales de la película, que es la importancia de cada persona, contrastada con la insignificancia que entraña ser parte —uno más— del mundo. Cada persona tiene su historia particular dentro de la universalidad de temas. Como apunta Millicent:

MILLICENT
This is everyone's experience. Every single one. The specifics hardly matter. Everyone's everyone. So you are Adele, Hazel, Claire, Olive. You are Ellen. All her meager sadnesses are yours; all her loneliness; the gray, straw-like hair; her red raw hands. It's yours. It is time for you to understand this.⁹⁰

Y, verdaderamente, esas manos ásperas de Ellen son las manos de Caden, que ha estado haciendo su trabajo: fregando y limpiando la casa de Adele. El sentimiento de ambos personajes se fusiona. Ahora él se ha convertido en ella, cuando a su vez y, tras el suicidio de Sammy,

⁸⁹ Traducción de la investigadora: “PERSONA MAYOR: (aproximándose) ¿Eres Ellen Bascomb? Tengo que darle la llave del 31Y a Ellen Bascomb. CADEN: (llamando) Sí, soy Ellen”.

⁹⁰ Traducción de la investigadora: “MILLICENT: Esta es la historia de todos. De cada uno. Las especificidades poco importan. Cada uno es cada uno. Por lo que tú eres Adele, Hazel, Claire, Olive. Tú eres Ellen. Toda su escasa tristeza es tuya; toda su soledad; el pelo gris paja; sus ásperas manos rojas. Son tuyas. Es hora de que entiendas esto”.

Millicent ha tomado el papel del director, no solo en la obra, sino también en la vida real. La diferencia entre lo real y lo que no lo es cobra cada vez más significado en el limbo en el que el protagonista se encuentra. Incluso los personajes diferencian esto: en cierta ocasión le dice a Claire que va a buscar a su “hija, la de verdad”, cuando se refiere a su primogénita, Olive.

CADEN
I have to go find my
daughter.

CLAIRE
Your daughter is right here.

CADEN
My real daughter.

CLAIRE
What?

CADEN
My first daughter. Olive.
I've got to find her.⁹¹

Se puede interpretar de todo esto que Caden, en el fondo, no se cree que lo que está pasando es real. Su nueva vida para él es como parte de la obra que está escribiendo. Cuando llega a Berlín y se da cuenta de que su hija nunca recibió un regalo que le hizo años atrás, tiene que echarse lágrimas de un gotero, como si tuviera que llorar artificialmente, como un actor. Su tristeza “humana” se contrapone con su gesto “artificial”, remitiéndonos a una estructura de simulación que llora, como si fuera un robot. Instintivamente nos remite a distintos momentos de la historia del cine en la que una inteligencia artificial ha expresado sentimientos propios de un hombre o una mujer. Desde el niño que quiere ser humano e inicia su recorrido en busca del “hada azul” como un *pinocchio*⁹² moderno en *A. I. Inteligencia Artificial* (A. I. *Artificial Intelligence*, Steven Spielberg, 2001) al replicante que, en su última exhalación proclama una “oda a la vida” a través de su

⁹¹ Traducción de la investigadora: “CADEN: Tengo que encontrar a mi hija. CLAIRE: Tu hija está justo aquí. CADEN: Mi hija real. CLAIRE: ¿Qué? CADEN: Mi primera hija. Olive. Tengo que encontrarla”.

⁹² El tema de la humanización está muy presente en el cine, no solo representado en la figura del robot, sino también de otros entes “sin vida” como muñecos —*Pinocchio* (Roberto Benigni, 2002)—, fantasmas —*Casper* (Brad Silberling, 1995)— o monstruos —como Frankenstein en *Remando al viento* (Gonzalo Suárez, 1987)—.

capacidad de apreciar la belleza que hace que nos planteemos si tiene más humanidad que otros personajes humanos en *Blade Runner*:

I've seen things you people wouldn't believe. Attack ships on fire off the shoulder of Orion. I watched c-beams glitter in the dark near the Tannhäuser Gate. All those moments will be lost in time, like tears in rain. Time to die.⁹³

Pero esta imagen también recuerda a otras utilizadas en las artes plásticas. En “Cabeza mecánica” (Raoul Hausmann, 1921) el artista nos presenta un busto con engranajes metálicos en madera acompañado por clavos, e incluso, un tubo superior que parece un instrumento para que el exterior entre en la mente. Según Lorenzo Taiuti:

El “aquí y ahora” dadaísta se puede ver por el uso de señales artificiales y mediáticas: números, fragmentos de mecanismos, metros, clavos y pernos, definen al hombre contemporáneo y proponen el modelo del robot, figura de importancia fundamental en las vanguardias históricas hasta su definición en *Metrópolis* (Taiuti, 1996: 42).

Es cierto que el modelo de robot utilizado en la película de Fritz Lang seis años más tarde se parece misteriosamente al creado por Hausmann. Según Taiuti, los medios de comunicación y las vanguardias artísticas han mantenido siempre un diálogo: algunas veces hay conflicto, otras una total identificación... teniendo siempre en cuenta la continua mutación del ambiente a través de los medios de comunicación (Boni, 2008: 66). El hecho de que los artistas tengan presente estos medios refleja la preocupación por hacer un “arte de una época” por y para los individuos que la pueblan. Es un modo de fijarse en el sujeto, en sus preocupaciones, y de mostrar su importancia. El arte comenzará a personalizar las obras y a incluir a su público en ellas. Si el surrealismo exigía de la participación intelectual de sus espectadores, poco a poco se les ha ido exigiendo que se asomen físicamente a ellas —recordemos la obra de Marcel Duchamp *Étant Donnés* (1946-1966) en el que el público tenía que asomarse al agujero de una puerta para ver un cuerpo femenino inmóvil en una naturaleza viva (Ramírez, 2006)— a las instalaciones actuales en las que hay que recorrer un espacio para “adentrarnos” en la propia obra —como en las

⁹³ Traducción de la investigadora: “Yo he visto cosas que vosotros no creeríais: Atacar naves en llamas más allá de Orión. He visto Rayos-C brillar en la oscuridad cerca de la puerta de Tannhäuser. Todos esos momentos se perderán en el tiempo... como lágrimas en la lluvia. Es hora de morir.”

*Celosías*⁹⁴ de Cristina Iglesias—. Por tanto, en las artes plásticas el espectador también se ha insertado en la obra, así como en el cine se ha introducido en las pantallas.

Como hemos indicado con anterioridad, Sammy puede interpretarse como una parte de Caden que se encuentra separada, ya que funciona como una memoria externa del protagonista; él le ha espiado durante años y sabe, a veces con más seguridad que el propio Caden, lo que este necesita. Sammy es una memoria portátil como lo son ahora los gadgets tecnológicos. Pero también es una memoria viva, que sufre, y que aunque no lo parezca al principio, también reclama un poco de visibilidad más allá de ser un observador de la vida del protagonista, demostrándolo cuando se enamora de Hazel y, en especial, en el momento de su suicidio:

SAMMY

I've watched you forever, Caden, but you've never really
looked at anyone other than yourself. So watch me.
Watch my heart break. Watch me jump. Watch me learn
that after death there's nothing. There's no more
watching. There's no more following. No love. Say
goodbye to Hazel for me. And say it to yourself, too. None
of us has much time.⁹⁵

Sammy es, por tanto, una grabadora que recuerda los momentos de la vida de Caden. Es la pantalla en la que Caden se puede mirar: es su avatar en el mundo ficcional, su personaje. Representa, también, todas las pantallas del mundo: el cine, internet, la televisión, etc. Aquellas que graban y llevan un recuento de las actividades de cada uno. Sammy abre los ojos a Caden para que no solo se mire a sí mismo en esas pantallas, pues éstas son también el gran escaparate donde mirar todas las historias del mundo. Como indican Lipovetsky y Serroy:

La época hipermoderna es contemporánea de una auténtica inflación de pantallas. Nunca hemos tenido tantas, no solo para ver el mundo, sino para vivir nuestra vida. Y todo indica que el fenómeno, arrastrado por las conquistas de las tecnologías high-

⁹⁴ Con motivo de la instalación *Tres corredores suspendidos* de la escultora en el Museum Ludwig de Colonia en 2006, la revista *El Cultural* anunció que las *Celosías* se habían convertido: "en un modo de actuación, casi en un medio más para articular todo su lenguaje escultórico" (*El Cultural*, 2006).

⁹⁵ Traducción de la investigadora: "SAMMY: Te he observado siempre, Caden, pero tú nunca miraste a nadie más que a ti mismo. Así que mírame. Mira mi corazón romperse. Mírame saltar. Mírame aprender que tras la muerte no hay nada. No hay nadie más mirando. No hay nada más después. Ni amor. Dile adiós a Hazel por mí. Y dítelo a ti mismo, también. Ninguno de nosotros tiene mucho más tiempo".

tech, seguirá extendiéndose y acelerándose (Lipovetsky y Serroy, 2009: 268).

Pero Sammy es, ante todo, un simulacro de Caden. Un modelo que sigue sus pautas en un mundo doblemente virtual: por la ficción de la obra y por lo surrealista del sueño. Baudrillard apuntaba:

No se trata ya de imitación ni de reiteración, incluso ni de parodia, sino de una suplantación de lo real por los signos de lo real, es decir, de una operación de disuasión de todo proceso real por su doble operativo, máquina de índole reproductiva, programática, impecable, que ofrece todos los signos de lo real y, en cortocircuito, todas sus peripecias. Lo real no tendrá nunca más ocasión de producirse —tal es la función vital del modelo en un sistema de muerte, o, mejor, de resurrección anticipada que no concede posibilidad alguna ni al fenómeno mismo de la muerte—. Hiperreal en adelante al abrigo de lo imaginario, y de toda distinción entre lo real y lo imaginario, no dando lugar más que a la recurrencia orbital de modelos y a la generación simulada de diferencias. Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia (Baudrillard, 1978: 7-9).

Sammy finge, con su actuación, ser quien no es. Así, observaba desde la distancia a alguien que no era, mostrando, con ello, la ausencia de sí mismo en pro de fusionarse con el Otro. Vemos en su simulación gestos anteriores de Caden: salta al vacío desde donde casi lo hace él —en el ático donde Hazel y su familia se reúnen—, pero en su versión “decorado” —es decir, en la virtual—. Cotard experimenta de nuevo su propio suicidio, la muerte de sí mismo, junto con la advertencia de Sammy de que él irá después. Este último toma el papel del Caden real del plano onírico al apropiarse de su propia muerte, dejando al protagonista que cumpla con el final del “Cotard simulado”, aquel personaje que interpretaba Sammy en la obra, uno que sigue las instrucciones que le da un pinganillo al que no le importa la autonomía del actor para pensar, reflexionar o morir:

CADEN
I know what to do with this play
now. I have an idea. I think...

VOICE
Die.⁹⁶

⁹⁶ Traducción de la investigadora: “CADEN: Sé cómo hacer esta obra ahora. Tengo una idea. Pienso... VOZ: Muere”.

Otra lectura que se puede hacer del personaje de Sammy es como público. Aquel que mira y observa a un personaje y, así, conoce todo de él. Sammy es el público que escucha una historia pero que también quiere participar en ella. Es el público activo, el social que impera en el siglo XXI, que necesita la participación para sentirse importante y representado. Es el público que también quiere ser mirado. El exhibicionismo se convierte, como se ha indicado con anterioridad, en una noción clave de las redes sociales y otras plataformas de Internet.

La construcción del enorme decorado donde representar a escala real su vida es el escenario donde plantea preguntas tan universales como el significado de la vida o su propia identidad —aunque él admite no saber nunca cuál es su objetivo—. Esta es la forma que Caden tiene para dilucidar su personalidad, con la reproducción teatral de sus momentos vividos, como si hubieran sido grabados por cámaras. Pero esto le lleva a una paradoja: a la vez que la representación de la obra ayuda a Cotard a responder preguntas metafísicas, Caden va desligando de su propio Yo y de su existencia. Se distancia de su realidad con Claire y se adentra en otra personalidad, la de Ellen, la limpiadora. El peligro de las pantallas es que transforman la vida en algo “poco real”, al igual que el simulacro. Como apuntan Lipovetsky y Serroy: “La luz de la pantalla tiene su parte de sombra: cuando se vuelve refugio, la vida se difumina en el señuelo de la experiencia delegada y en la tibia banalidad de lo ya formateado” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 327). Finalmente, el protagonista se funde con la identidad de Ellen y, a su vez, en una conciencia común universal donde no solo él sino todos los personajes son importantes y en donde da igual la forma o cuerpo que te toque interpretar.

Es finalmente tras la muerte de Sammy cuando realmente cree encontrar la respuesta definitiva a su obra —a la vida—:

CADEN
I know how to do it now. There are
nearly *thirteen million* people in
the world. Try to imagine that many
people! None of those people is an
extra. They're all the leads of
their own stories. They have to be
given their due.⁹⁷

⁹⁷ Traducción de la investigadora: CADEN: Sé cómo hacerlo ahora. Hay casi trece millones de personas en el mundo. ¡Intenta imaginar cuánta gente! Ninguna de esas

Es entonces cuando comprende que su egocentrismo le ha conducido a no acabar la obra y a aislarse del mundo; a ser una parte de un todo, sin llegar a entender el conjunto final.

6.5.2. La identificación en los medios: Caden dentro de la pantalla

En cierto momento de la película nos damos cuenta de que Caden se ve como protagonista de los dibujos animados de su hija, los anuncios de televisión y las marquesinas de los autobuses. Aunque al principio le sorprende, acaba por tomarlo como algo normal y cotidiano. Si bien estamos hablando de una película que se desarrolla en un plano onírico creado por la mente del propio Cotard, es un punto a tener en cuenta como una manifestación llevada al paroxismo de las obsesiones del individuo contemporáneo, rodeado de una vorágine de sentimientos individualistas, medios audiovisuales y referencias culturales que se retroalimentan y combinan entre sí.

Al sujeto contemporáneo no le resulta extraño verse en la pantalla. Como ya se expuso, aparecer en una grabación casera o comunicarse a través de plataformas audiovisuales han pasado a ser actividades cotidianas del siglo XXI. Este gesto no se limita exclusivamente al ámbito más cercano del sujeto, sino que se expande al escenario global. Exhibirse, opinar, incluso influir en la programación televisiva es posible, así como presentarse en Internet bajo un avatar ficticio para relacionarse con los demás. La inclusión en las pantallas crece a la par que el individualismo⁹⁸, lo que provoca un proceso bidireccional que trae consigo consecuencias como la desintegración de la barrera entre realidad y ficción.

La escena donde se produce más llamativamente este uso protagónico de los espacios en las pantallas es la siguiente. Caden, tras el abandono de su familia, comienza a limpiar de una manera obsesiva el sótano donde pintaba Adele. En la televisión, los anuncios que salen —Flurostatin TR, productos de limpieza...— se dirigen directamente a él y, de hecho, aparece en los mismos como protagonista. Cotard ya había aparecido con anterioridad en la televisión como un dibujo

personas es un extra. Todos ellos son los directores de sus propias historias. Hay que darle a cada uno lo suyo.

⁹⁸ El “narciso” de Gilles Lipovetsky, el “individuo líquido” de Zygmunt Bauman o el “homo sampler” de Fernández Porta son algunas de las acepciones con las que se ha tildado al sujeto contemporáneo; todas ellas con un nexo común: el egocentrismo y la carencia de lazos afectivos directos con el resto de la sociedad.

animado en un programa que ve su hija en la televisión. Olive está viendo unos dibujos animados durante el desayuno que se tornan en especialmente extraños, y muestran, a su vez, ciertas partes de la película. Primero hablan sobre una enfermedad y, luego, aparecen — caracterizados como monigotes— un chacal, un reloj y un personaje que reconocemos porque aparecía en el fondo de la imagen cuando Caden recogía el correo: el espía Sammy. Kaufman nos deja pistas sobre la propia película bajo estos símbolos. La enfermedad estará presente en toda la película a través de las extrañas dolencias del protagonista, el reloj simboliza el tiempo que ya no tiene y que se extiende a su antojo, el chacal⁹⁹ es una clara referencia a la muerte y Sammy es el *alter ego* que ya vive en las pantallas, su “yo” ficticio cuando Caden todavía está más cerca del mundo real que del que no lo es —al cual se irá adentrando cada vez más a medida que se desarrolle el metraje—.

Estos anuncios, en los que no aparece directamente Caden pero sí de algún modo sentimos que se están refiriendo a él, nos llevan a replantearnos la personificación de la publicidad actual¹⁰⁰. Como destacábamos al principio de este capítulo, si bien antes el objetivo de la publicidad era resaltar un producto, hoy es el cliente y la aportación directa a sus vidas un factor vital para la venta. Actualmente —y en gran medida gracias a Internet— el diálogo entre las empresas y sus clientes es cada vez mayor y esto, en cierto modo, también provoca el aumento de esa sensación de egocentrismo e importancia del individuo.

Si volvemos a la escena en la que Caden limpia el sótano, observamos cómo el protagonista frota compulsivamente las superficies mientras en la televisión aparece la caracterización de Cotard como un dibujo animado que se tira desde un avión con paracaídas y cae en el mar. La canción del anuncio habla de su muerte y del duelo de sus

⁹⁹ Los cánidos, entre ellos el chacal, han sido asociados en el saber popular con los presagios de muerte. Un tipo de ellos es el *Scaeva canina* (R. *scaevus*, presagio funesto; *canis*, perro), que consistía en oír su ladrido o el encuentro casual con un perro (Carrasco, 1864: 405).

¹⁰⁰ La personalización de anuncios ayuda a que el cliente se sienta importante y considerado por una empresa, como plantea Josep Alet: “Las revistas han de facilitar progresivamente la segmentación de sus lectores, y el mejor ejemplo es el de *Time*, que ha ofrecido más de veinte mil ediciones distintas adaptadas a diferentes criterios geodemográficos, desde estudiantes universitarios a ejecutivos de empresa, aunque no más del 35% de sus anuncios son personalizados” (Alet, 2011: 227).

seres queridos —y hace hincapié en que su una vez esposa, Adele, no le llorará (*"Maybe someone cried, but not your one time bride"*)¹⁰¹—.

Pero también se ve representándose a sí mismo en la web de su psiquiatra, Madeleine. Aparece en la parte inferior de la página como un muñequito que dice: *"It'll change my life"*¹⁰². En esta imagen se ve a sí mismo como ajeno a su persona, recomendándose a sí mismo un libro que no ha leído, a la vez que se siente utilizado por su psiquiatra que ha hecho pública su compra. De una u otra manera, Caden se considera protagonista de esa acción, lo que no le hace sentirse afortunado sino, por su gesto, abochornado. Esta no es la primera vez que el protagonista se muestra avergonzado de sí mismo, tanto por sus actos como por su propio físico. En la escena en la que se acuesta con Tammy demuestra esta inseguridad hacia su aspecto:

CADEN
You're very pretty.

TAMMY
Thanks.

CADEN
Sometimes I wish I were pretty like
that.

TAMMY
You wish you were a chick?

CADEN
(long pause)
Sometimes I think I might've been
better at it.

TAMMY
Interesting. It's kind of a drag
in a lot of ways. You like guys?

CADEN
No. No. I like women. I only
like women.¹⁰³

¹⁰¹ Traducción de la investigadora: "Quizá alguien lllore, pero no la que fue una vez tu esposa". La banda sonora está compuesta por Jon Brion. Charlie Kaufman participa en el proceso de escritura de todas las letras del film, así como Deanna Stoney también colabora en la letra de una de ellas, *Gravity*, como indica el portal IMDb.

¹⁰² Traducción de la investigadora: "¡Cambiaré mi VIDA!".

¹⁰³ Traducción de la investigadora: "CADEN: Eres muy guapa. TAMMY: Gracias. CADEN: A veces desearía ser tan guapa como tú. TAMMY: ¿Desearías ser una chica? CADEN (pausa larga): A veces pienso que podría haber sido mejor todo así. TAMMY:

La conversación denota esa pequeña obsesión del director con la vergüenza que se imprime en otros personajes que ha escrito para otros directores. En la ya citada *Adaptation*, Donald siente constantemente que va a ser rechazado por sus múltiples inseguridades:

KAUFMAN (V.O.)

I am old. I am fat. I am bald. My toenails have turned strange. I am repulsive. How repulsive? I don't know for I suffer from a condition called Body Dysmorphic Disorder. I am fat, but am I as fat as I think? My therapist says no, but people lie. I believe others call me Fatty behind my back. Or Fatso. Or, facetiously, Slim. But I also believe this is simply my own perverted form of self-aggrandizement, that no one really talks about me at all. What possible interest is an old, bald, fat man to anyone? I am repulsive. I have never lived. I blame myself.¹⁰⁴

También en *Eternal Sunshine of the Spotless Mind* (Michael Gondry, 2004) nos encontramos con un personaje, Joel, que refleja su desacuerdo con ciertos comportamientos suyos y su autocrítica:

JOEL (V.O.)

Constitutionally incapable of making eye-contact with a woman I don't know. I guess I'd better get back to Naomi.¹⁰⁵

Sus personajes reflejan una característica propiamente humana: la vergüenza, tanto por sus condiciones físicas como por sus carencias sociales en las relaciones personales. Cuando Caden se presenta al otro

Interesante. Eso lo hace todo un poco más difícil. ¿Te gustan los chicos? CADEN: No, no. Me gustan las mujeres. Sólo las mujeres".

¹⁰⁴ Traducción de la investigadora: "KAUFMAN (V.O.): Soy viejo, Estoy gordo. Soy calvo. Mis uñas de los pies se han vuelto extrañas. Soy repulsivo. ¿Cómo de repulsivo? No sé pero sufro de una condición llamada "desorden dismórfico corporal". Soy gordo, ¿pero estoy tan gordo como pienso? Mi terapeuta dice que no, pero la gente miente. Creo que otros me llaman "Gordito" a mis espaldas. O "Gordo". O, de broma, "Delgado". Pero también creo es simplemente mi propia forma pervertida de auto-engrandecimiento, de la que realmente no me habla nadie en absoluto. ¿Qué posible interés puede tener un viejo, calvo y gordo para alguien? Soy repulsivo. Nunca he vivido. Me culpo a mí mismo".

¹⁰⁵ Traducción de la investigadora: "JOEL (V.O.): Constitucionalmente incapaz de tener contacto humano con una mujer que no conozco. Creo que sería mejor volver con Naomi".

lado de la pantalla se convierte en un personaje, en un ente que podría materializarse en cualquier personaje. La mitificación a la que exponen las pantallas hace que los avatares se conviertan en seres incorpóreos lejanos de los fallos humanos como la calvicie o la sudoración que sufría, por ejemplo, el personaje de Kaufman en *Adaptation*. Conocerse a través de estas pantallas complica las consiguientes relaciones personales directas al interceder con la imagen presentada en ellas. La idealización es intrínseca a actividades relacionadas con las pantallas debido a su propia naturaleza inmaterial. Sin darse apenas cuenta, el individuo lo hace con las personas que aparecen en la televisión y con las que se muestran en la Red. Como dice Vázquez Atochero: “Es importante tener en cuenta que cuando conocemos a alguien en la red la pantalla se convierte en un filtro que depura prejuicios, (...) lo virtual tiene como objetivo idealizar” (Vázquez Atochero, 2008: 89). Esta mitificación de la persona que reside al otro lado de la pantalla llega a límites extremos cuando interfieren sentimientos reales y, mucho más allá, si van dirigidos a un ente no corpóreo, como sucede en la película *Her* (Spike Jonze, 2013).

Al volver al motivo de las distintas plataformas en las que se ve Caden, hay una que es especialmente alarmante. Se personifica en un anuncio de una parada de autobuses como Little Winky: el niño protagonista de la novela de Horace Azpiazu. En esta ocasión se transforma no en un vendedor impersonal de un anuncio o en un dibujo animado que no conoce, sino que se desdobla, se fusiona con un personaje que sufre distintas vejaciones y que tiene un amante llamado Eric —nombre que comparte con el marido de Ellen—. Verse a sí mismo como Little Winky le anuncia el desenlace de un futuro cercano más próximo: su conversión en la limpiadora.

Las pantallas y el reflejo del personaje en ellas nos otorgan una idea sobre la personalidad, sentimientos y obsesiones de Caden, aunque estos también vienen dados por distintas referencias culturales que rodean al protagonista. Obras de teatro como *La muerte de un viajante* (Miller, 2010) o *El montaplatos* (Pinter, 2006) junto con la novela *El proceso* (Kafka, 2005) contienen parte de la esencia del protagonista y de la historia: relatos tristes y críticos que desembocan en la muerte¹⁰⁶. Estas referencias hacen la función de pantallas en cuanto que el

¹⁰⁶ “Las líneas contextuales rodean al personaje, delimitando un marco de referencias —culturales, sociales, morales, religiosas, etc.— que es sumamente operativo para comprender las ideas y las acciones a que va a dar lugar ese ser de ficción” (Gómez Redondo, 2009: 8).

personaje se refleja en ellas, aunque sea de un modo asociativo. Este tipo de uniones se han realizado en el cine y en otras artes como la literatura antes de la expansión de la denominada “pantallósfera” de Lipovetsky y Serroy. Aunque las pantallas permiten que el proceso asociativo sea recíproco, también ha funcionado narrativamente siempre gracias a estos objetos que admiten una identificación entre ellos y el personaje.

En *Synecdoche, New York* también hace de pantalla de Caden Sammy, ya que lo hemos considerado como su avatar virtual. Es un simulacro de sí mismo, como los que aparecen al otro lado de la pantalla. Él registra todos los hechos de su vida como una memoria portátil a la vez que termina imitando sus comportamientos: con Hazel, en el ático desde donde finalmente se tira, etc.

Otro de los conceptos imprescindibles que retomar en relación a las pantallas es el de la notoriedad. Como aseguraba Bauman, hemos pasado de admirar mártires a héroes y de héroes a celebridades (Bauman, 2010). Estas celebridades son las que aparecen hoy en día en las pantallas. En la película, el éxito de Adele se contrapone al de Cotard y, aunque ambos aparecen en las pantallas, lo hacen de distinta manera. Mientras Adele protagoniza portadas sobre ella misma y reportajes sobre su vida y obra que todo el mundo puede mirar, Caden se ve representado en múltiples personajes distintos por él mismo: un dibujo animado, un actor de anuncio o Little Winky. La disolución de su personalidad se acrecienta a medida que la de ella se asienta como una gran artista, y eso que desde el momento en el que se va a Berlín queda fuera de plano: no vuelve a salir físicamente en la película. La última vez que la oímos es por teléfono, cuando le anuncia a Caden que es famosa:

ADELE (PHONE VOICE)
Hello? Hello? Who is this?

CADEN
It's Caden!

ADELE (PHONE VOICE)
Ellen?

CADEN
Caden! I can't wait to see you and
Olive on the 12th. Um... I went
someplace without you tonight, Ad.
I went some place you couldn't come

with me. I'm sorry.

ADELE (PHONE VOICE)
What? Who is this? Oh, I have to
go. There's a party. I'm famous!

CADEN
Oh. Ok. Great. Have fun –¹⁰⁷

Aún desaparecida, constantes referencias aparecen sobre Adele: el piso, la exposición, su muerte, etc. Adele no vuelve a pertenecer al mundo en el que Caden se introduce cada vez más: no participa ni sabe de primera mano nada sobre el proyecto teatral descomunal de su marido. Ella, como parte del mundo real del que él cada vez se aleja más, no vuelve a aparecer.

Él, dolido siempre por la falta de reconocimiento que le profesa su mujer, busca resarcirse como dramaturgo gracias a su obra mastodóntica. El sentimiento de inferioridad, en contraposición, le lleva a explotarse como artista y a verse en las pantallas como, por fin, el protagonista. Como indica Lledó Sandoval: “Fantasías grandiosas y una excesiva dependencia de la admiración y el homenaje de los otros, así como ambiciones desmedidas y en ocasiones sentimientos de inferioridad, forman parte integrante de la personalidad narcisista”¹⁰⁸. Así, él también quiere verse en los medios: su obra es la pantalla que enseñará al mundo. Es, en cierto modo, un video casero en formato distinto, donde el personaje se mueve en su espacio cotidiano y donde el protagonista es uno mismo; por lo que finalmente realizará un simulacro de la realidad.

Por estas razones observamos cómo la participación con las pantallas ha cambiado el modo de concebir el mundo y ha debilitado la fina línea que se encuentra entre la realidad y la ficción. Ya en la novela de 1984 (Orwell, 2013) Orwell vaticinaba la bidireccionalidad de las pantallas —en este caso, las de vigilancia—. Pero no es hasta hoy que la inclusión en ellas supone parte del proceso por el que el individuo contemporáneo concibe su existencia. La necesidad de verse en ellas

¹⁰⁷ Traducción de la investigadora: “ADELE (VOZ TELEFÓNICA): ¿Hola? ¿Hola? ¿Quién es? CADEN: ¡Soy Caden! ADELE (VOZ TELEFÓNICA): ¿Ellen? CADEN: ¡Caden! No puedo esperar para verte a ti y a Olive el 12. Umm... Fui a un lugar sin ti esta noche, Ad. Fui a un lugar al que no podrías venir conmigo. Lo siento. ADELE (VOZ TELEFÓNICA): ¿Qué? ¿Quién es? Oh, tengo que irme. Hay una fiesta. ¡Soy famosa! CADEN: Oh. Vale. Genial. Pásatelo bi...”.

¹⁰⁸ Lledó Sandoval, J. L., *La exploración psicodinámica en salud mental*, Ed. Club Universitario, Alicante, 2009, p.134.

surge, como propone *Synecdoche, New York*, de un egocentrismo presente y un problema *identitario* severo.

Charlie Kaufman, al ser preguntado sobre cuánto hay de autobiográfico en sus guiones, responde:

I mean, I think they're autobiographical in that anything that anybody writes is autobiographical. You can't get away from it. The things that are of interest in this movie are things that are of interest to me. I'm not Caden Cotard. I'm not that person. But a lot of his concerns are my concerns, and I don't know how it could be otherwise. The alternative would be to write about things that don't interest me, which I don't think any writer does (Ryan, 2008).¹⁰⁹

La entrevista termina con esta afirmación sobre su discurso como director y sus ideas: "I'm trying to find my own. I want to do my own thing, and I'm trying to get closer to realizing that as a filmmaker" (Ryan, 2008)¹¹⁰. De algún modo estas palabras nos remiten al propio Cotard y a sus ansias de expresar su talento artístico a través de su obra. La pantalla le sirve así al propio director como espejo de su alter ego, Caden Cotard¹¹¹.

¹⁰⁹ Traducción de la investigadora: "Quiero decir, todos son autobiográficos; todo lo que alguien escribe es autobiográfico. No puedes huir de ello. Las cosas que son interesantes en esta película son cosas interesantes para mí. No soy Caden Cotard. No soy esa persona. Pero muchas de sus preocupaciones son mis preocupaciones, y no sé cómo podría ser de otra manera. La alternativa sería escribir sobre cosas que no me interesaran, lo cual no creo que ningún escritor haga".

¹¹⁰ Traducción de la investigadora: "Estoy intentando encontrar mi camino. Quiero hacer algo propiamente mío, y estoy intentando acercarme a ello para darme cuenta como director de cine"

¹¹¹ Como indicamos en el anterior capítulo, en la película *Adaptation* el protagonista, un escritor con una crisis de inspiración llamado Charlie Kaufman, cuenta con la ayuda de su hermano gemelo Donald para terminar una adaptación cinematográfica. Evidentemente Charlie existe en la realidad, Donald, no; pero ambos firman el guion de la película de Spike Jonze. La película fue nominada a mejor guion, por lo que el personaje ficticio Donald, junto con Charlie, también lo estuvo. Este es uno de los juegos metacinematográficos que Kaufman utiliza en sus películas.

7. La identidad como subtema implícito en los relatos contemporáneos: la relación con el Otro y la relación con el Yo

En esta parte del trabajo analizaremos la correlación entre la identidad y dos nociones que influyen en ella directamente: el Otro y el Yo. La relación entre la identidad y la otredad la estableceremos como la que reside en el Eros: la necesidad —o no— de mantener vínculos sentimentales con otros individuos de la sociedad contemporánea y la consideración del concepto actual de amor. Por otro lado también examinaremos la relación del Yo consigo mismo en una aproximación al tema del *ennui* o aburrimiento crónico y al viaje iniciático.

La primera cuestión la relacionaremos con las películas *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013) y *Her* (Spike Jonze, 2013). La segunda la ejemplificaremos a través de *La gran belleza* (Paolo Sorrentino, 2013) y *Somewhere* (Sofía Coppola, 2010) como claro ejemplo del individuo en la sociedad del cansancio¹.

La observación de la relación con el Otro y la relación con el Yo afectan directamente a la identidad del sujeto. Creemos pertinente, por la cercanía con la esfera personal del individuo, aproximarnos a estos conceptos que, a su vez, también han sufrido los cambios correspondientes de su inclusión en la sociedad de las pantallas. Ambos ponen en relieve la desintegración de la identidad vivida en la actualidad y así es reflejada en el cine.

7.1. La relación con el Otro: el Eros en el cine contemporáneo

Amor mío, no te quiero por vos ni por mí ni por los dos juntos, no te quiero porque la sangre me llame a quererte, te quiero porque no sos mía, porque estás del otro lado, ahí donde me invitás a saltar y no puedo dar el salto (...)

Rayuela, Julio Cortázar (2011: 592)

¹ Término referido a “La sociedad del cansancio” de Byung-Chul Han en el libro homónimo, *La sociedad del cansancio*. (Han, 2012).

Como apunta Robert McKee, la mirada escéptica sobre el amor destituye al entusiasmo por el romance que inició su andadura a comienzos del siglo XX. Esta etapa se constituye, por tanto, como aquella que creó y enterró el romance (McKee, 2011: 127). El discurso social contemporáneo sobre las relaciones de pareja y el vínculo con el Otro se encuentra reflejado en el cine actual, que muestra esta nueva esfera del Eros más cercana a la productividad que al romanticismo clásicamente entendido. Este aspecto nos interesa en tanto que afecta al Yo del personaje y a su relación con los demás. Y, especialmente, porque este nuevo paradigma contemporáneo realza la figura del individuo y subestima la del Otro como sujeto, afectando irremediabilmente a la construcción de la identidad de ambos.

Esto nos lleva a cuestionarnos, en los exponentes cinematográficos que abordan el romance, si la identidad cobra una especial importancia temática.

7.1.1. Aproximación al concepto contemporáneo de *amor*

Zygmunt Bauman, en su libro *Amor líquido*, cita un artículo del periódico *Guardian Weekend* en el que Catherine Jarvie expone una escena cotidiana de nuestros días de la siguiente manera:

Your eyes meet across a crowded room; the spark of attraction is there. You chat, dance, laugh, share a drink or a joke, and before you know it, one of you asks, "Your place or mine?" Neither of you is on the look out for anything serious, but somehow one night turns into a week, then a month, a year, or longer. Almost by default you find yourself in a relationship; one that you have fallen into rather than actively pursued. Sounds familiar? (Jarvie, 2002)²

Es lo que Jarvie denomina *convenience relationships*. Relaciones de conveniencia que se asientan sobre los pilares de la comodidad y la seguridad y se alejan, según Jarvie, de los antiguos rituales de cortejo. Pero Bauman se posiciona mucho antes de que todo eso suceda: justo

² Traducción de la investigadora: "Vuestros ojos se encuentran a través de la multitud; la chispa de la atracción está ahí. Charláis, reís, compartís una bebida o un chiste, y antes de que te des cuenta uno de los dos pregunta: ¿En tu casa o en la mía? Ninguno de vosotros está buscando algo serio, pero de algún modo una noche se vuelve una semana, luego un mes, un año, o más. Casi sin darte cuenta te encuentras en una relación; una que no has buscado. ¿Te suena familiar?".

en el momento en que los integrantes del binomio se tienen que preguntar si quieren seguir viendo o no a la otra persona, al Otro. Ambos barajan las distintas opciones que ofrece seguir manteniendo la relación en base a las características que obtienen de un posible vínculo con la otra parte. Este proceso de elección se asemeja al que se desarrolla en el momento de compra de un producto. Escoger uno entre la amplia gama que se ofrece dependerá de sus características y de cómo estas puedan mejorar o no la situación del adquisidor. En caso de insatisfacción siempre podrá desecharlo y obtener otro nuevo.

Bauman conduce a los protagonistas hasta la cuestión de elegir mantener una relación o dejarlo en un encuentro fortuito: “¿elige el amor o elige el deseo?” (Bauman, 2011: 26). Byung-Chul Han añade a la ecuación “el territorio de lo igual”, al que la sociedad ha llegado precisamente a través de la mercadotecnia del amor. Las características negativas se han retirado de todos los aspectos de la vida. Solo se destaca lo positivo, del mismo modo que hace el marketing al vender un producto. La eliminación de esta dimensión negativa provoca que el sufrimiento y la pasión, características siempre relacionadas con la esfera del amor, sean sustituidas por “sentimientos agradables y excitaciones sin consecuencias” (Han, 2014: 33). Han lo describe de esta manera:

La ausencia total de negatividad hace que el amor hoy se atrofie como un objeto de consumo y de cálculo hedonista. El deseo del otro es suplantado por el confort de lo igual. Se busca la placentera, y en definitiva cómoda, inmanencia de lo igual. Al amor de hoy le falta toda trascendencia y transgresión (Han, 2014: 34).

La influencia de la política de mercado impregna la esfera personal para crear una analogía entre el producto y la persona, desembocando en la objetivación de esta. Del mismo modo, los procedimientos para obtener este “objeto” también se ven afectados por la mercadotecnia. El propio Bauman corrige sus palabras y sustituye deseo (*desire*) por ganas (*wish*), término que necesita menos tiempo de germinación y maduración que el primero. El deseo, en cambio, necesita de un intervalo temporal mayor que aleja al “objeto de deseo” del ritmo veloz y frenético del intercambio de bienes. También parece conducirnos “de una manera incómoda, lenta, y perturbadora, hacia el compromiso amoroso” (Bauman, 2011: 28).

Rendirse a la ganas, a lo inmediato, en vez de cultivar el deseo, significa dejar la puerta abierta a otras posibilidades. Las ganas no implican quebraderos de cabeza, se gastan igual que se consumen, rápidamente. El deseo, en cambio, necesita de su maduración, es decir, un tiempo de desarrollo que no estamos dispuestos a dar a la velocidad a la que vivimos. En este proceso objetivamos al sujeto y lo hacemos objeto. El Otro desaparece frente a nosotros porque ya no lo consideramos persona. Lo utilizamos en tanto nos conviene en nuestra vida personal, como los productos que se adquieren en la compra. Byung-Chul Han asegura que, más allá de las causas que Eva Illouz otorga al enfriamiento de la pasión en *¿Por qué duele el amor?* (Illouz, 2012) —la racionalización del amor y la tecnología de la elección— existe otro procedimiento mucho más dramático: la erosión del Otro. Esta crisis “tiene lugar en todos los ámbitos de la vida y va unida a un excesivo narcisismo de la propia mismidad” (Han, 2014: 9-10). Este narcisismo no es entendido como amor propio, ya que:

(...) el sujeto del amor propio emprende una delimitación negativa frente al otro, a favor de sí mismo. En cambio, el sujeto narcisista no puede fijar claramente sus límites. De esta forma se diluyen los límites entre él y el Otro. El mundo se le presenta sólo como proyecciones de sí mismo (Han, 2014: 11).

Han considera la depresión como una enfermedad narcisista. Relaciona los conceptos tratados en su anterior libro, *La sociedad del cansancio*, con los presentes en *La erosión del Eros* al asegurar que el sujeto narcisista-depresivo está agotado y fatigado de sí mismo. Se encuentra agonizante en “el infierno de lo igual” al que le ha conducido una sociedad que elimina las facetas negativas para enfatizar las positivas; impulsada por un gesto heredado de las prácticas del marketing y la mercadotecnia. De este modo, se logra que todo, objetos y sujetos, sean vistos como objetos de consumo. Los sujetos del rendimiento —como les llama Han— están destinados a alcanzar el éxito, que no hace sino atraparlos en su ego, en el espejo de uno mismo donde no tiene cabida el Otro. Esto viene acompañado de la consiguiente depresión que, según Han, solo se puede salvar por medio del Eros, de la entrada del Otro. Pero el Eros se ha ido desdibujando de las vidas contemporáneas confundiéndolo o suplantándolo por diversos sucedáneos. Ocurre hoy lo que Han denomina la “domesticación del amor” (Han, 2014: 33). Esto se debe a que bajo estos procedimientos se convierte al amor en una fórmula de consumo: un producto “sin riesgo

ni atrevimiento, sin exceso ni locura” (Han, 2014: 33). Una *convenience relationship* que apuntaba Jarvie. Al evitar la asociación con los aspectos negativos para enfatizar los positivos se consigue que el amor se relacione con conceptos que nunca han estado emparejados con él. Eva Illouz los llama “atributos femeninos”: agradable, íntimo, tranquilo, cómodo, dulce o tierno (Illouz, 2009: 150). El amor se aleja de la concepción clásica transmitida durante años en la historia del arte para convertirse en practicidad y conveniencia. Julio Cortázar, en el capítulo 93 de *Rayuela*, manifestaba una aproximación literaria a este proceso:

¿Por qué stop? Por miedo de empezar las fabricaciones, son tan fáciles. Sacás una idea de ahí, un sentimiento del otro estante, los atás con ayuda de palabras, perras negras, y resulta que te quiero. Total parcial: te quiero. Total general: te amo. Así viven muchos amigos míos, sin hablar de un tío y dos primos, convencidos del amor-que-sienten-por-sus-esposas. De la palabra a los actos, che; en general sin verba no hay res. Lo que mucha gente llama amar consiste en elegir a una mujer y casarse con ella. La eligen, te lo juro, los he visto. Como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio. Vos dirás que la eligen porque-la-aman, yo creo que es al verse. A Beatriz no se la elige, a Julieta no se la elige. Vos no elegís la lluvia que te va a calar hasta los huesos cuando salís de un concierto. Pero estoy solo en mi pieza, caigo en artilugios de escriba, las perras negras se vengán como pueden, me mordisquean desde abajo de la mesa (Cortázar, 2011: 593-594).

El amor se aleja de toda transcendencia. Se trata de una mera elección a la altura de la mercadotecnia. Las relaciones se basan en la complacencia y el deseo del otro termina suplantado por el confort de lo igual. Bauman cita a Adrienne Burgess cuando dice que las promesas de compromiso amoroso se basan en el resultado del grado de satisfacción que nos provoca la relación, de si vemos para ella una alternativa viable y de si la posibilidad de abandonarla nos causará la pérdida de alguna inversión importante —tiempo, dinero, propiedades compartidas, hijos— (Bauman, 2011: 29 sobre Burgess, 2001).

Este comportamiento pesa sobre la clásica concepción de amor romántico, noción que Richard David Precht, autor de *Amor: un sentimiento desordenado* (Precht, 2012), considera consecuencia de las obras de ficción:

(El amor romántico) es totalmente irreal. La literatura, el cine y otro tipo de artes nos han hecho creer en un amor de ficción totalmente inexistente. Lo anhelamos pero no existe en absoluto. Uno puede amar alguien y ser la persona con la que quiere compartir su vida pero eso no impide que sienta deseo por otro individuo o que se enamore puntualmente de alguien. Para vivir un amor romántico, en el caso de que se encontrase a la pareja perfecta, habría que tener tiempo y dinero (Intxausti, 2012).

El amor romántico —inútil, escasamente productivo e imposible de elegir voluntariamente— termina suplantado por el amor rentable —que ofrece una serie de ventajas al Yo propio, que se utiliza para obtener algo a cambio y escogido a conciencia—. Este proceder se encuentra presente en ciertas películas que abordan la relación sentimental dentro del cine contemporáneo. Como McKee apunta: “Tal vez sea que el siglo XX dio a luz a la era del romance pero luego la enterró” (McKee, 2011: 127). Porque, como señala: “El entusiasmo por el romance que comenzó a principios de este siglo se ha convertido al final en un profundo malestar que va acompañado de una actitud oscura y escéptica hacia el amor” (McKee, 2011: 127). El caso es que, según McKee, los romances han cambiado en la gran pantalla y la labor del guionista es estar al tanto de estos cambios sociales (McKee, 2011: 127). Las historias del siglo XXI reflejan este consumo de personas así como la incapacidad de relacionarse con ellas. Pero no es el reflejo de la temática amorosa en el cine el objetivo de este capítulo, sino la influencia que esta tiene en la identidad de sus protagonistas. La relación del Yo con el Otro. Para ello nos centramos, como ya hemos apuntado, en la erosión del Otro que Byung-Chul Han desarrolla en *La erosión del Eros*. La desaparición del Otro influencia directamente la concepción del Yo, desde el mismo momento que pasa a ser el núcleo de un universo que gira a su alrededor. Como apunta Han, es el excesivo narcisismo de la propia mismidad el que provoca la erosión del Otro.

El Eros se dirige al Otro en sentido enfático, que no puede alcanzarse bajo el régimen del Yo. Por eso, en el infierno de lo igual, al que la sociedad actual se asemeja cada vez más, no hay ninguna experiencia erótica. Esta presupone la asimetría y exterioridad del Otro (Han, 2014: 10).

Si Gilles Lipovetsky había atacado al Narciso (Lipovetsky, 2003) como el paradigma del hombre de una época que tan solo podía quererse a sí mismo y apreciar sus cualidades —considerándolas más

importantes que las de los que le rodean—, el conflicto que surge en el siglo XXI tiene que ver con la incapacidad de ver a los demás no solo como iguales a uno mismo, sino como distintos entre sí, ya que se consideran completamente confundibles y reemplazables unos por otros. Hablamos de una otredad uniforme, carente de diferencias entre sí; allá donde no se podría hablar de alteridad. Los Otros ya no son distintos entre sí³. Todos los sujetos que conforman la otredad se parecen, son casi idénticos, y es casi imposible no poder reponer uno ante la ausencia del otro. El individuo no les ve como sujetos menos dignos de amor que uno mismo, sino como sujetos iguales. Tan fáciles de reemplazar como los objetos. Esto produce en un sentimiento de aburrimiento en el Yo, que se ve incapaz de que el Otro le sorprenda y salir del tedio que le llevará a la depresión, de la que tan solo puede ser salvada a través de la entrada del Eros. Este hace posible la experiencia del Otro en su alteridad, que saca al uno de su infierno narcisista. El Eros vence a la depresión —conduce del infierno de lo igual a la atopía— (Han, 2014: 12). El problema es que dejarlo entrar en el espacio personal de uno hace tambalear los pilares del individualismo, que tanto ha arropado al sujeto de finales del siglo XX y que le ha ayudado a construir un mundo que controla y cuya última palabra depende solamente de él. Como indica Bauman:

La moderna racionalidad líquida recomienda los abrigos livianos y condena las corazas de acero. La moderna razón líquida ve opresión en los compromisos duraderos; los vínculos durables despiertan su sospecha de una dependencia paralizante. Esa razón le niega sus derechos a las ataduras y los lazos, sean espaciales o temporales. Para la moderna racionalidad líquida del consumo, no existen ni necesidad ni uso que justifiquen su existencia. Las ataduras y los lazos vuelven “impuras” las relaciones humanas, tal y como sucedería con cualquier acto de consumo que proporcione satisfacción instantánea así como el

³ El autor Jean Luc Nancy apunta: “Si se lo hace, si se asigna y si se muestra el estar (o la esencia) del *en-común*, y si por consiguiente se presenta la comunidad a sí misma (en un pueblo, un Estado, un espíritu, un destino, una obra), el sentido así (re)presentado deshace al punto toda exposición, y con ella el sentido del sentido mismo. Pero si no se lo hace, si la exposición misma queda inexpuesta, vale decir en suma si se representa que no hay nada que presentar del *en-común*, a no ser la repetición de una «condición humana» que ni siquiera accede a una «co-humanidad» (condición chata, ni humana ni inhumana), el sentido del sentido se abisma de igual forma, todo vacila en la yuxtaposición sin relaciones y sin singularidades. La identidad de lo uno o la identidad de lo múltiple (de la no-identidad) son idénticos, y no tocan la exposición plural del *en*, no tocan nuestra exposición” (Nancy, 2000: 106). Sobre este autor y su “ontología del con”, véase la tesis doctoral *Figuras de “lo común” en el pensamiento estético de Jean-Luc Nancy* (Massó Castilla, 2015).

vencimiento instantáneo de objeto consumido (Bauman, 2011: 70).

El Eros empuja inevitablemente al compromiso, pero el individuo contemporáneo toma tal compromiso como una carga que le ata y le quita su libertad. El escritor Milan Kundera manifestó el difícil equilibrio entre el peso y la carga en su libro *La insostenible levedad del ser*:

La carga más pesada nos destroza, somos derribados por ella, nos aplasta contra la tierra. Pero en la poesía amorosa de todas las épocas la mujer desea cargar con el peso del cuerpo del hombre. La carga más pesada es por lo tanto, a la vez, la imagen de la más intensa plenitud de la vida. Cuanto más pesada sea la carga, más a ras de tierra estará nuestra vida, más real y verdadera será. Por el contrario, la ausencia absoluta de carga hace que el hombre se vuelva más ligero que el aire, vuele hacia lo alto, se distancie de la tierra, de ser su terreno, que sea real sólo a medias y sus movimientos sean tan libres como insignificantes. Entonces, ¿qué hemos de elegir? ¿El peso o la levedad? (Kundera, 1992: 9).

El sujeto actual, que ha tomado la levedad como signo de su época — ejemplo de esto es el patinador que se mueve raudo por el hielo para que este no se desquebraje con el que equipara Bauman al sujeto contemporáneo— mantiene una extraña relación con el Otro, que le afecta directamente a sí mismo, y le empuja hacia el aburrimiento de lo igual. Las narraciones cinematográficas del siglo XXI reflejan esta tendencia en las relaciones personales que influye directamente en la identidad del sujeto.

7. 1. 2. *Stockholm*. La dialéctica del poder entre un hombre y una mujer

El encuentro casual entre un hombre y una mujer que mencionaba Bauman en *Amor líquido* bien podría ser el comienzo de la película *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013). El largometraje comienza en una fiesta. Tras cruzar una mirada con una desconocida —“the spark of attraction” al que se refería Catherine Jarvie (2002)—, un chico le entrega las llaves de su casa bajo la condición de que se vayan juntos. Ella le rechaza devolviéndole las llaves. Cuando la fiesta acaba, se encuentran de nuevo a la salida, donde él habla con las amigas de la chica sobre dónde proseguir la noche. La joven decide irse sola y coger un taxi cuando el chico aparece para insistirle en su proposición. Ella le rechaza pero él prosigue, obstinado, declarándole su amor. Durante el

paseo de vuelta los dos jóvenes entablan conversación y, poco a poco, la chica se siente más a gusto en su compañía. Llegan al portal de él, donde continúan charlando distendidamente. Finalmente, logra que suba a su casa, donde persiste con el ritual de ataque-negación. Tras una serie de desafortunados comentarios ella huye por las escaleras mientras él coge el ascensor. Ambos se reencuentran en el primer piso. Él la coge por el brazo, la mete dentro del elevador y vuelven a subir a su casa mientras se besan. Esta podría constituir la primera de las dos partes en las que claramente se divide la película.

A la mañana siguiente todo ha cambiado. Él se muestra frío y distante, insinuándole a ella —en un principio sutilmente y más adelante directamente— que quiere estar solo. La joven se siente engañada y le informa de que no tiene intención de marcharse. El chico se enfada y, cuando se dirige a la puerta, se da cuenta de que están encerrados: ella ha escondido las llaves. El tono violento incrementa su presencia hasta llegar a las manos. Finalmente, la chica le entrega las llaves y se esconde en el baño. Al salir encuentra una nota de él que le dice que la espera en el ático. Ella sube. Mucho más calmados, hablan sobre lo que han vivido, cada uno desde su perspectiva. Cuando el chico baja a prepararse un café, ella, que está sentada en el bordillo, salta. Cuando él sube, no se encuentra a la chica donde la dejó. Se asoma hacia el vacío en la zona donde ella estaba sentada y, a continuación, sale corriendo.

El encuentro que proponía Bauman se trunca en *Stockholm*. La corriente situación de escoger o darse por escogido se torna distinta, se vuelve inusual. Ella se convierte en alguien distinto a los demás al salirse de los pasos socialmente establecidos y empuja al personaje masculino a un terreno violento al cual, suponemos, no está acostumbrado. La diferencia que ella impone, de signo claramente negativo, también se relaciona con los planteamientos de Han: su comportamiento devuelve la faceta negativa a una sociedad poco acostumbrada a esta, hecho que desemboca finalmente en tragedia.

Las dos partes en las que se desarrolla *Stockholm* se encuentran claramente diferenciadas, incluso a pesar de ciertas constantes que se repiten en ambas. La incomodidad, aunque más patente en la segunda parte de la película, se puede apreciar ya en algunas escenas del principio, como pistas⁴ que el director nos deja para preparar al

⁴ Escenas como la conversación del chico con su amigo en la que este último le pregunta si se hubiera acostado con su ex, o la que se desarrolla en el local

espectador ante el posterior declive del romanticismo. Sin embargo hay que diferenciar ambas partes. La primera, entendiéndola como una película romántica, y la segunda como un thriller psicológico; ambas con características propias de su género. Así, los primeros 45 minutos poseen música y cierta idealización amorosa representada a través de la cámara lenta e iluminación colorida y efectista, al contrario de la segunda parte, donde predomina el antiséptico blanco y la ausencia de acompañamiento musical.

Él y Ella, como elementos microtextuales humanos, son representantes tipificados de la juventud contemporánea⁵, simbolizando cada uno, a su vez, el tipo masculino y el tipo femenino. Estos se ven reforzados como arquetipos representativos al carecer de nombre, característica que les repercute como personajes individualizados con nombre propio ya que ambos carecen de este. Podría, por tanto, figurar la ausencia de este como una nueva categoría dentro de los personajes. Esta nueva figura, además, funciona remitiendo y reforzando al tipo, ya que no individualiza al personaje, sino más bien al contrario: generaliza su modelo y actúa como patrón.

Igualmente, el espacio, Madrid, se muestra como mapa del recorrido de los protagonistas tal y como podría ser otra ciudad cualquiera para desarrollar la trama de la película. Sin embargo, dentro de esta capacidad de canje se imprime claramente su carácter: las calles principales, el conocido *skyline* de la ciudad, el estilo arquitectónico de la entrada de la casa, etc. Madrid, por tanto, se muestra como un elemento importante a nivel visual, pero no temático. En la segunda parte, principalmente localizada dentro del piso del chico, el escenario puede ser parte de cualquier ciudad. Las paredes blancas y los planos largos muestran con cierto desequilibrio y claustrofobia la interioridad de la casa, que solo se abre al exterior a través de las ventanas o la terraza del edificio, que advierte al espectador de encontrarse, aún, en Madrid.

Con el tiempo sucede algo similar. La principal elipsis de la película, la que separa la primera parte de la segunda, coincide con el

veinticuatro horas, en donde no escuchamos lo que el desconocido le dice al protagonista ante la atenta mirada de la chica reiteran esta idea. Incluso la escena que inicia la película nos introduce en una atmósfera de tenue iluminación e inquietante música —la canción *Sopena*, de Edredón— que revela el ambiente turbador de ciertos motivos de la primera parte de la película.

⁵ El director, en la entrevista inédita adjuntada al anexo de esta tesis, apunta que ambos representan la juventud no solo española o madrileña sino de cualquier otra ciudad o país de similares características.

encuentro sexual de los protagonistas así como el tiempo de sueño de ella y parte del de él. La noche y la mañana durante la que se desarrolla la trama coincide en su mayoría con los momentos en los que los protagonistas están despiertos. El tiempo, por tanto, se desarrolla de manera cronológica y coincide prácticamente con el vivido entre los personajes, a excepción de algunos momentos de la primera parte —la mayoría representados a través de fragmentos donde los protagonistas pasean acompañados por música—, la elipsis que divide la película en dos y la principal de la segunda parte: el momento en el que ella se ducha. Mientras el día podría ser cualquier día del año, el momento no, pues el cortejo nocturno y posterior desengaño matutino se establecen como unidades temporales propias no extrapolables a otros periodos de la jornada.

Sin embargo, en *Stockholm* es interesante centrarnos en algunos aspectos microtextuales no humanos propios del análisis temático cinematográfico, como es la importancia de ciertos tipos de planos y el sonido. La utilización de este último es especialmente llamativa, ya que en la segunda parte de la película se limita a su faceta diegética, mientras que en la primera parte se utiliza el extradiegético para acompañar a los caminantes en su ruta nocturna. Sobre los planos, nos explayaremos a continuación:

Del romanticismo en Stockholm. Dos figuras vistas de espaldas

La primera parte del largometraje sigue la estela de las películas románticas. El paradigma de “chico conoce a chica”⁶ es el punto de partida de muchas historias de amor cinematográficas. Los “largos paseos en los que se forja el amor” donde los que los personajes se conocen y se enamoran aparecen en películas y relatos clásicos,

⁶ Sobre la transformación del “chico conoce a chica” McKee señala que, para conseguir el final feliz, algunas películas han reconvertido el género creando la *historia de añoranza*: “‘Chico conoce a chica’ siempre ha sido una convención irreductible que se produce al principio de la narración, y va seguida de las pruebas, tribulaciones y triunfos del amor. Pero *Algo para recordar* y *Tres colores: Rojo* terminan con ‘chico conoce a chica’. El público espera ver cómo toma forma el destino de los amantes a manos de la suerte. Posponiendo con ingenio el encuentro de los amantes hasta el clímax, esas películas evitan los delicados peligros de la historia de amor moderna, sustituyendo las dificultades del amor con dificultades para conocerse. No se trata de historias de amor, sino de historias de añoranza, puesto que las escenas están llenas de conversaciones sobre cuánto se desea el amor, de modo que se deja que los verdaderos actos de amor y sus consecuencias, a menudo problemáticas, se desarrollen en el futuro fuera de la pantalla” (McKee, 2011: 127).

suplantando las veladas estáticas en un mismo escenario. Si bien Richard Linklater utilizó este recurso en *Antes del amanecer* (1995), como bien veremos adelante, poco tienen que ver estos personajes con los de *Stockholm*. Por otra parte, la utilización de música que acompaña a los personajes en su transcurso por las calles de la ciudad es propio del género del romance, con exponentes tan conocidos como *Manhattan* (Woody Allen, 1979).

Esta vía es utilizada por Sorogoyen para inmiscuirnos en la historia de amor. Chico y chica pasean juntos por la ciudad, y las imágenes adquieren una estética de ensoñación hasta dar con un Madrid idealizado a ritmo de la canción *Silent birds* de Nothing Places. La poeticidad de los planos acompañados por la música está presente en otro film coetáneo: *(500) días juntos* (*(500) Days of Summer*, Mark Webb, 2009). En concreto, la escena que descubre la ciudad de Los Ángeles junto con la canción *Sweet Disposition* de The Temper Trap. En *Stockholm*, ambos personajes pasean por Fuencarral, Gran Vía o Plaza de España, mientras que en *(500) días juntos* aparecen el Eastern Columbia Building, el Fine Arts Building o el Angel's Knoll. En ambas películas la cámara se mueve como si anduviera u observara junto a ellos y, sobre todo, en las dos se observan, durante algún plano, a ambos personajes vistos de espaldas.

Las figuras de espaldas provocan un sentimiento curioso de falta de identidad. El público se posiciona tras ellos, viendo lo mismo que los personajes, fusionándose con el punto de vista de su mirada. Tan solo nos separa de su visión la figura recortada del personaje. De espaldas podrían ser cualquiera, ya que no tienen rostro. Podrían ser otros actores disfrazados de los primeros. Esta tendencia en la imagen se ha utilizado innumerable veces en las artes plásticas. Desde los cuadros de Caspar David Friedrich⁷ —figura que muchos atribuyen al propio artista— a los de Edward Hopper⁸, para desembocar en el poster de la citada *Manhattan* en el que dos figuras se encuentran de espaldas a la cámara observando la Gran Manzana, *Vivre sa vie* (Jean-Luc Godard,

⁷ Sobre las figuras de espaldas de las pinturas de Caspar David Friedrich, críticos e historiadores identifican el personaje de éstas con el propio autor. Esto lo desarrolla con mayor énfasis Federico López Silvestre en la nota 83 de López Silvestre, F. *Los pájaros y el fantasma: una historia del artista en el paisaje*, Ed. Universidad de Salamanca, Salamanca, 2013, p. 321.

⁸ Hopper no sólo combina la figura de espaldas en varios de sus cuadros, sino también la soledad. Su pieza *Nighthawks* (1942) aparece en el corto de Rodrigo Sorogoyen *Uno más uno*, que ahonda en el tema de la incomunicación en la pareja. En el cuadro el personaje que está en la barra solo se encuentra de espaldas al observador.

1962) o la contemporánea *Synecdoche, New York* (Charlie Kaufman, 2008).

El recurso de mirar dos figuras de espaldas se configura como la despersonificación y la fusión con el personaje, cualidades que nos obligan a eliminar su identidad para que el público la tome por ellos. La opción de que la figura que se encuentra de espaldas no sea el personaje que creemos, ese pequeño instante en el que dudamos antes de decantarnos por la opción más lógica, nos ofrece un sinfín de posibilidades. Puede ser el que creemos o puede ser Otro: por ejemplo, un doble —volviendo a la temática del *doppelgänger*, ya que una figura cuyo rostro no vemos es lo más parecido a una sombra—. Incluso cabría la posibilidad de que fuese alguien disfrazado, otro personaje de la trama o nosotros mismos. Spike Jonze se inspiró para la realización de la película *Her* (2013) en una foto de Todd Hido titulada 2563.

En ella observamos la cabellera rubia de una chica desde la parte de atrás de su cabeza. “Ella” no es “alguien” en particular: podría ser cualquiera. Como apunta Jonze en una entrevista para la revista *Vulture*:

“It feels like a memory,” he says, raising his fingers toward the photograph. “The mood of a day without the specifics. A memory of this girl, in this beautiful, funny forest.” When Jonze started to write his newest film, he made a small editorial addition to the image—a ragged piece of a yellow Post-it note that he stuck on the glass over the photograph. Then he took it off, replaced it with another, and then another. On the one that he finally decided felt right, he had written three lowercase letters in black marker: her. “Huh, that’s still there!” he says, pleasantly surprised (Harris, 2014)⁹.

Pero volviendo al paseo de los protagonistas, debemos percatarnos de las visibles diferencias que la vuelta a casa de estos personajes tiene con respecto al resto de películas de género romántico. El diálogo que sostienen por las calles de Madrid, así como en el portal y más tarde en casa de él antes de que la escena del ascensor se suceda, está comprendido por un juego de

⁹ Traducción de la investigadora: “‘Parece un recuerdo’ dice, pasando sus dedos por la fotografía. ‘El humor de un día sin datos específicos. Un recuerdo de esta chica, en este bosque bello, divertido’. Cuando Jonze comenzó a escribir su última película añadió un escrito a la imagen —una nota Post-it amarillenta y hecha jirones que colocó en el cristal sobre la fotografía. Entonces la quitó, la reemplazó por otra nueva, y luego por otra. Con la que finalmente se sintió a gusto había escrito tres letras minúsculas: her. ‘¡Oh, Está todavía ahí!’, dice, gratamente sorprendido.

desenmascaramiento de los jóvenes en el que ambos adquieren una pose e intentan descubrir cuál es la de su “adversario”. Si bien en *Antes del amanecer* los protagonistas se sinceran, hablan sobre sus expectativas en la vida, lo que les gusta y lo que no, en *Stockholm* la conversación no nos aporta datos certeros de ninguno de los personajes. Hay un momento clave en esta primera parte donde la protagonista sí deja entrever algunos datos de su vida al personaje masculino y al público —la escena del sofá en casa de él en la que ella le dice que quiere cambiar ciertas cosas de su vida que no le gustan—.

Lo que sí vamos averiguando mientras transcurre esta primera parte de la película son ciertos aspectos de su carácter. De hecho, parte de su diálogo se centra en él: “he observado”, “creo que eres”... Al igual que el de él también contiene suposiciones sobre ella. A través de este intercambio de pensamientos sabemos cómo se ven el uno al otro: como una chica triste/un chico que siempre se sale con la suya. Los temas que tratan se enroscan en un juego de verdades y mentiras cuyo nexo central es la identidad, no tanto averiguar la del Otro sino no mostrar la suya, especialmente en el caso de él. Ninguno sabe quién es el otro, y las oportunidades para esclarecerse —el juego de las tres preguntas— no hacen sino dar respuestas poco claras a esta cuestión. Presuponemos que él miente, y que ella esconde la verdad. Es un diálogo que huye de los lugares comunes: personas, lugares e incluso referentes culturales. Una conversación sobre quiénes creen que son ellos sin saber quiénes son. Una charla sobre la nada, sobre algo que probablemente sea falso —“cháchara” en la jerga del protagonista de *La gran belleza* (*La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013) Jep Gambardella—. Sabemos quiénes son los protagonistas de *Antes del amanecer*, pero no sabemos quiénes son los de *Stockholm*. Para incidir en esta idea, tampoco sabemos sus nombres. La chica es Ella, el chico es Él. La ausencia del nombre no solo impide que los ancleemos en un caso particular —el personaje sin nombre como elemento intratextual temático humano que añadir a la lista— sino que hace que las esperanzas de amor existentes entre ellos desaparezcan:

El primer alivio de la tensión en el juego brujo del amor se produce usualmente cuando los amantes se llaman por primera vez por el nombre de pila. Este acto presenta la solitaria promesa de que el ayer de los individuos se incorporará a su presente (Bauman, 2011: 36).

Es significativo que ella le pregunte a él por su nombre —Bartolo, según él, dejando que el público se decante por si miente o no—

mientras que él nunca le pregunta a ella el suyo —y la chica, por tanto, lo oculta—. Sin nombres, sin referencias culturales, sin pasado... no hay puntos de anclaje en *Stockholm*. La única alusión de amarre cultural es la ciudad de Madrid y la idealización que se hace de ella en esta primera parte. La indefinición en la identidad de los personajes los hace leves, sin ataduras, en el sentido que Milan Kundera expone y previamente hemos explicado o el que expuso Italo Calvino en sus *Seis propuestas para el nuevo milenio* (2012)¹⁰. Pero para adentrarnos más en la identidad de cada uno de los personajes necesitamos pasar a la siguiente parte de la película.

De la violencia en Stockholm. La luz y la verdad

Llega la mañana y la luz entra en escena: un blanco antiséptico inunda los planos de la pantalla. Todo ha cambiado: el escenario, la iluminación, la música y los personajes. Ahora podemos ver a los protagonistas, por primera vez, sin el manto de las mentiras: él se sincera, ella no esconde la verdad. Asistimos a la segunda mitad de *Stockholm* que, lejos ya de formar parte del género romántico, da un giro drástico para situarnos en mitad de una intriga psicológica. La información que obtenemos de ambos en esta segunda parte no es por medio de su diálogo, sino a través de unas fotos que el chico tiene guardadas en un armario —datos que la chica averigua sobre él— y por una conversación que ella mantiene con su madre, en la que le recuerda que se tiene que tomar unas pastillas —y así dilucidamos cierta información sobre la joven—.

El carácter del chico comienza siendo cortés pero distante, mientras que la chica se muestra desde el principio tal y como es, sin fingir nada: emocionada con él y feliz consigo misma. Pero la educación de él esconde un claro propósito: echarla de su casa. La cortesía sirve, de nuevo, como máscara de la crueldad en el cine. El ambiente antiséptico donde rige el blanco nuclear es utilizado en *Funny Games* (Michael Haneke, 1997)¹¹ —y en su remake de 2007 dirigido por

¹⁰ La primera propuesta del libro de Italo Calvino es la "levedad", entendida como la reacción al peso de vivir. El resto son: la rapidez, la exactitud, la visibilidad, la multiplicidad y la última no la llegó a escribir, pues murió antes, aunque sus apuntes tomados con anterioridad a su muerte apuntan a que trataría sobre el arte de empezar y el arte de acabar (Calvino, 2012).

¹¹ Rob Stone califica *Stockholm* como una hibridación entre Haneke y Linklater (Stone, 2015). En la entrevista al director que se encuentra en el anexo, Sorogoyen afirma que no fue esa la intención original al realizar la película, pero aplaude el comentario al

el mismo director—, donde prima la misma sensación de incomodidad derivada de una violencia casi imperceptible en un principio¹². En *Funny Games* dos jóvenes muy educados entran en una casa y fuerzan a una familia a que se pongan bajo sus órdenes en un *tour de force* psicológico. Bajo la buena apariencia de los chicos la familia cae en el engaño y, poco a poco, se ponen bajo su poder en un sinfín de sádicos juegos. La atmósfera, lejos de las evidentes diferencias de contenido, se repite en *Stockholm*. La crueldad enmascarada por medio de la educación sirve de instrumento de distanciamiento para el protagonista.

Cuando ella cae en la cuenta del engaño —él no está enamorado como le aseguró la noche anterior— se pone de manifiesto la herida que no se ve, la psicológica. Este dolor sale a la superficie en la escena donde la chica se mira fijamente en el espejo del baño, que termina con la propia protagonista golpeando su cabeza contra su reflejo, haciéndose una herida imperceptible en la cabeza que, sin embargo, deja su rastro en forma de hilillo de sangre que atraviesa su frente. Tras limpiarse el rostro, se aleja del baño, no sin antes dejar, voluntariamente, un rastro de sangre en el marco de la puerta¹³.

El reflejo, como recurso utilizado reiteradamente en las películas que abordan la identidad de los personajes, es un ingrediente imprescindible en *Stockholm* para mostrar las duplicidades de los protagonistas. Desde el espejo que se encuentra en la entrada de la casa —que los refleja a los protagonistas abrazados, pero tan solo en el poster promocional del film— hasta el roto del baño, cada uno muestra un reflejo diferente: el primero la idealización de la relación romántica entre ellos; el segundo el descontento de ella, esta vez sola, consigo misma. El reflejo no sirve tan solo para mostrar la imagen del personaje, sino también para dilucidar su propia identidad, su Yo. Del mismo modo,

encontrar lógico el paralelismo entre los directores y las dos partes en que se encuentra dividida la película.

¹² Sobre la sensación de siniestralidad y la concepción del espacio doméstico *hanekesiano*, lejano de la tradicional atmósfera de seguridad casera para adentrarse en un escenario de agresividad y miedos, véase *Uneasy domesticity in the films of Michael Haneke* de David Sorfa, el en que muestra cómo el director austriaco introduce los elementos de incomodidad y siniestralidad a las categorías domésticas (Sorfa, 2014). Michael Fiddler también aborda lo siniestro en relación con el cine de Haneke, especialmente en lo que él tilda el género “home invasion” (Fiddler, 2013).

¹³ Sobre este gesto, el director imprime, como indica en la entrevista que figura en el anexo, cierta importancia: “me gustaba que el rastro de sangre se quedara ahí, en el marco de la puerta. Me gustaba pensar que Él iba a ver ese rastro al día siguiente, o al mes, o pasado mucho tiempo, y que iba a saber o recordar lo que había pasado. Y se iba a preguntar si Ella lo habría querido dejar ahí para que lo viera”.

en la película *Closer* (Mike Nichols, 2004) el personaje de Dan se topa repentinamente con su reflejo en el espejo del ascensor del hotel del aeropuerto donde se hospeda con Alice, revelándose a sí mismo. Al observarse se da cuenta de quién es y cómo se ha portado con ella, para volver a la habitación rápidamente antes de que le deje.

La verdad, sin embargo, hace que Alice ya no pueda volver a la situación anterior con Dan. Aceptar un hecho que realizó siendo ella misma, Jane Jones, ante él, que cree que es Alice Ayres, imposibilita a la joven para seguir viviendo en su ficción, donde, como ella misma le recuerda: "I would have loved you...forever"¹⁴. El conflicto de identidad sobrevuela el film de Nichols —basado en la obra de teatro homónima de Patrick Marber—. Incluso los otros dos protagonistas, Larry y Anna, se conocen a través de una confusión de identidad generada por una broma de Dan. Pero volviendo a la escena en la que este se mira al espejo, el guion de *Closer* responde a la pregunta sobre qué encuentra en su reflejo para cambiar de opinión y volver a la habitación de Alice, así como le pasó con Anna cuando, mirándose en el espejo de los aseos de la ópera, cae en la cuenta de que ha mantenido sexo con Larry. En *Closer*, como indica Kyle Stevens, todos son deseados y deseadores (Stevens, 2015: 145). En un momento del diálogo de Larry con Anna donde sale a colación su baño, él exclama: "Every time I wash in it I feel dirty. It's cleaner than I am. It's got attitude. The mirror says, 'Who the fuck are you?'"¹⁵.

En *Stockholm* el poder revelador del reflejo va también más allá de la imagen. Ella se golpea contra el espejo, pero la herida es interior: las cosas que quería arreglar sobre su vida no se están solucionando. Tras esta escena, ella se encuentra con el chico retirando las sábanas, que son, en cierta medida, la prueba física de la noche pasada. Él ya la está borrando de su presente, ya ha conseguido su objetivo. Escena que nos remite al final de la novela *Memorias de un seductor* de Kierkegaard, donde el autor expone la falta de interés que le invade una vez ya ha logrado conseguir el afecto de Cordelia:

Ya nada tiene que negarme. El amor es hermoso solo mientras duran el contraste y el deseo; después, todo es debilidad y costumbre.

¹⁴ Traducción de la investigadora: "Te habría querido... para siempre".

¹⁵ Traducción de la investigadora: "Cada vez que me lavo en él me siento sucio. Es más limpio que yo. Tiene actitud. El espejo dice: '¿Quién coño eres tú?'".

Hoy ni siquiera deseo el recuerdo de mis amores con Cordelia. Se ha desvanecido todo el aroma. Ya ha pasado la época en que una muchacha podía transformarse en heliotropo a causa del gran dolor de ser abandonada...

No quiero despedirme siquiera; me disgustan las lágrimas, y los ruegos femeninos me revuelven el alma sin necesidad.

La amé en un tiempo, pero de ahora en adelante ya no le pertenece mi alma... De ser un dios, haría con ella lo que hizo Neptuno con una ninfa: la transformaría en hombre... (Kierkegaard: 2004: 157).

De hecho, ella, una vez comprobado el engaño, huye de la victimización y aplica el mismo proceso que él empleó la pasada noche. Comienza, como lo inició él, con unas llaves. Si al principio el chico se las daba a la joven y eran rechazadas, ahora ella las esconde. Los mismos juegos a los que él recurría por la noche, por la mañana se vuelven contra él. El cambio de papeles se hace patente con algunas diferencias. Si en la primera parte de la película la agresividad entre los personajes decrece —al principio hay tensión, pero deja paso a un ambiente más distendido, dentro del pulso que siempre mantienen—, en la segunda parte el nivel de violencia va en aumento.

Mientras el comportamiento de ella es visto —o justificado— como patológico cuando posiblemente se inscriba dentro de una respuesta justa a los modos del chico; comportamiento de él se encuentra más cercano a lo socialmente aceptado, ya que objetualizar al Otro como foco de deseo y posterior desecho está más justificado dentro de la vorágine contemporánea que la revelación de ella ante esto. Él, que seguramente haya salido mucho más que ella, conoce los rituales sociales de este tipo, sabe que igual que en la reflexión que Bauman hace de Leonia, una de las “ciudades invisibles” de Italo Calvino en donde todos sus habitantes gozan a diario de cosas nuevas y diferentes (Calvino, 1983), necesita deshacerse de las ya utilizadas para proseguir con su vida (Bauman, 2011: 11). Lo que se considera fuera de toda lógica y se necesita justificar con el uso de pastillas es el comportamiento de ella, porque no se acepta de igual manera que la “víctima” del desecho pida cuentas utilizando las mismas armas que el “agresor”.

La destrucción del Otro

Lo que nos interesa fundamentalmente de este análisis de *Stockholm* es el modo en el que se representa la destrucción del Otro a la que se refería Han, ya que en este procedimiento la propia identidad individual sale herida. Al convertir el sujeto en objeto la sustitución de elementos se hace con mucha más facilidad. El encuentro entre ambos termina por ser un intercambio de mercancía, lejos del codiciado amor que el chico le prometía a Ella en la primera parte:

El amor se positiva hoy como sexualidad, que está sometida, a su vez, al dictado del rendimiento. El sexo es rendimiento. Y la sensualidad es un capital que hay que aumentar. El cuerpo, con su valor de exposición, equivale a una mercancía. El otro es sexualizado como objeto excitante. No se puede amar al otro despojado de su alteridad, solo se puede consumir. En ese sentido, el otro ya no es una persona, pues ha sido fragmentado en objetos sexuales parciales (Han, 2014: 23).

Ella, que ha pasado de sujeto a objeto para él, aunque siente la misma objetivación que podría sentir Tom Hansen en *(500) días juntos*, se diferencia en algo fundamental: mientras Tom supo a través de las mismas palabras de Summer que ella “no quería nada serio”, la chica de *Stockholm* ha sido engañada: ha sido utilizada y tratada como un objeto de lo igual en el infierno homogéneo al que apelaba Han en *La agonía del Eros* y que desarrollamos al principio de este capítulo. Pero hay un momento en el que ella se sale de lo igual, y es cuando se rebela y esconde las llaves. La chica se diferencia del resto, se manifiesta como sujeto que elige. Un objeto no tiene sentimiento ni posibilidad de elección, por lo que se presupone que la “persona-objeto” tampoco. Las ganas de conseguir un objetivo —las que impiden ver las consecuencias de los actos— tienen mucho que ver con esta objetivización del sujeto.

Al final de la primera parte la analogía con el síndrome de Estocolmo provoca que la chica se termine enamorando y, al final de la segunda —en donde verdaderamente sí se sucede el secuestro—, él parece estar enamorado también. Este cambio en el personaje masculino se produce porque él la ha sacado fuera del universo de lo igual. La ha logrado reconocer como persona distinta al resto, como indica finalmente: “Nunca he conocido a nadie como tú. Me gusta cómo eres. Eres... no sé... distinta”.

Pero el juego sigue su curso, y para demostrar ese amor se necesita una prueba:

ÉL

A mí nunca me había pasado algo así. La gente suele ser más fría, más *bienqueda*, más falsa. Yo qué sé. ¿Sabes a lo que me refiero? Contigo en unas horas he vivido cosas muy... Vamos a olvidar todo esto. O no lo olvidemos, qué coño, acordémonos de esto para siempre. ¿Qué quieres? Dímelo, de verdad.

ELLA

A ti.

ÉL

Es imposible que te hayas enamorado de mí con lo... con lo gilipollas que he sido contigo.

ELLA

¿No me crees?

ÉL

No. Demuéstramelo. Venga, tienes que gritarlo.

Uno de los elementos macrotextuales principales de la película es, por tanto, esta despersonalización que afecta directamente a la identidad de los personajes, lo que viene reforzado por los elementos intratextuales tanto humanos como no humanos anteriormente citados. Junto con este, la lucha o juego entre lo femenino y lo masculino, la incapacidad de comunicación, la violencia cotidiana y el consumismo sentimental configuran el espectro ideológico de la película de Sorogoyen.

7. 1. 3. *Her* o el amor en el desierto de lo real

Her es, como anuncia su frase promocional, “A Spike Jonze Love Story”¹⁶. La película, estrenada en 2013, cuenta la historia de amor entre Theodore Twombly y Samantha, un sistema operativo que pertenece a una nueva generación de iOS inteligentes que pueden desarrollar sentimientos similares a los de los humanos. En una primera instancia,

¹⁶ Traducción de la investigadora: “Una historia de amor de Spike Jonze”.

esta cualidad de amar a un Otro no humano puede parecer extraña, pero ya ha estado presente en otras creaciones contemporáneas como *The Goat or Who is Sylvia?* (Edward Albee, 2002) en el teatro o *Lars and the Real Girl* (Craig Gillespie, 2007)¹⁷ en el cine.

Mientras que en estas dos obras el amor que los protagonistas masculinos sienten hacia su objeto de deseo es correspondido en cuanto que ellos se imaginan que lo son, la Samantha de la película de Jonze siente un amor recíproco y consciente hacia Theodore, siendo su principal preocupación durante gran parte del metraje la carencia de un cuerpo con el que poder materializar ese sentimiento. Sobre la posibilidad de enamoramiento entre una persona y otro ente no humano necesitaremos recurrir a las múltiples acepciones que la Real Academia de la Lengua utiliza para definir la palabra “amor”:

1. m. Sentimiento intenso del ser humano que, partiendo de su propia insuficiencia, necesita y busca el encuentro y unión con otro ser.
2. m. Sentimiento hacia otra persona que naturalmente nos atrae y que, procurando reciprocidad en el deseo de unión, nos completa, alegra y da energía para convivir, comunicarnos y crear.
3. m. Sentimiento de afecto, inclinación y entrega a alguien o algo.
4. m. Tendencia a la unión sexual.
5. m. Blandura, suavidad. Cuidar el jardín con amor
6. m. Persona amada. U. t. en pl. con el mismo significado que en sing. Para llevarle un don a sus amores
7. m. Esmero con que se trabaja una obra deleitándose en ella.
8. m. p. us. Apetito sexual de los animales.
9. m. ant. Voluntad, consentimiento.
10. m. ant. Convenio o ajuste.
11. m. pl. Relaciones amorosas.
12. m. pl. Objeto de cariño especial para alguien.
13. m. pl. Expresiones de amor, caricias, requiebros.

¹⁷ Sobre esta película y su relación con el mito de Pigmalión, véase: *The Metamorphoses of the Pygmalion Myth: A Narrative Critique of 'Lars and the Real Girl'* (Bazzoli, 2009).

Como podemos ver, es la tercera acepción la que pone de manifiesto ese afecto hacia “algo”, ya que en el resto se resalta ese “ser” o “persona”. Por tanto, ese sentimiento de afecto, inclinación y entrega es posible hacia un iOS en el ámbito teórico-conceptual. Pero tendremos que indagar más a fondo para comprender la naturaleza de esta relación.

Si bien *Her* es una historia de amor, la película contiene bastantes elementos macrotextuales dignos de citar: la identidad¹⁹ y soledad del individuo rodeado de pantallas, la imposibilidad de comunicación o el aburrimiento. El eros y todo lo que le rodea, a pesar de que se plantea como la solución a esos problemas²⁰, es filtrado en la vida de Theodore a través de las tecnologías y la red. De este modo, antes de enamorarse de su iOS, el protagonista mantiene chats nocturnos con desconocidas. Cuando Samantha aparece en escena, esta le busca información de su cita a ciegas a través de Internet y, cuando finalmente termina enamorándose de su iOS, mantiene conversaciones nocturnas y largos paseos con móvil en mano que se configuran como momentos románticos de la pareja. La experiencia amorosa siempre se desarrolla, por tanto, por medio de las pantallas —o gracias a ellas—. Pero esto no solo sucede en el ámbito personal. Su trabajo consiste en redactar cartas en nombre de otros individuos, a través de su ordenador. La suplantación consentida de identidad para utilizar su buena y sentida redacción no es sino un ejemplo de la vacuidad de estos sentimientos, escritos por otras personas para un destinatario desconocido más allá de lo virtual. No podemos dejar de relacionar esta profesión con la de Tom Hansen en *(500) días juntos*. La profesión de Theodore es el trabajo de Tom —la escritura de tarjetas— llevado al límite; como sería también la relación que comienza con su iOS. En esto se diferencia la película de

¹⁸ Real Academia Española (2014). Amor. En *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Recuperado el día 14 de diciembre de 2014, desde: [http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=GRoXI6MrvDXX2O3CuErw].

¹⁹ Según James Annesley, los trabajos de Jonze suelen ser metaficcionales y abordan debates contemporáneos sobre temas *identitarios* y ontológicos (Annesley, 2013). Zack Newick señala que *Her* no es una película sobre nuestra relación con la tecnología, sino sobre “our relationship with language, which is about our relationship with existence” (“nuestra relación con el lenguaje, lo que es sobre nuestra relación con la existencia”) (Newick, s.f.).

²⁰ Recordemos lo que Byung-Chul Han apuntaba sobre el Eros y su capacidad de hacer posible la experiencia del Otro en su alteridad; saca al uno de su infierno narcisista y vence a la depresión (Han, 2014: 12).

Jonze, que lleva al extremo temporal, sentimental y profesional lo que hoy en día puede resultar una adaptación a los nuevos tiempos.

Esta relación con Samantha se contrapone con la otra figura amorosa fundamental en la vida de Theodore: su exmujer. Ella no es la “Her” del título, que remite siempre a algo —como complemento directo anglosajón—. Su antigua esposa es “She”, ella, la otra parte de una relación lejana al mundo de las tecnologías, de la que tenemos noticias a través de flashbacks en espacios donde no existen —o no vemos— las pantallas. La relación con Catherine se forjó durante su juventud pues, como indica el protagonista, crecieron juntos. Su ausencia es la que sume a Theodore en un vacío existencial del que solo sale a través del apoyo de Samantha. Fa de Lucas interpreta este título en relación al vínculo con la pertenencia:

Incluso el título hace referencia a un complemento directo “Her” y no a un sujeto, “She” (ella): “¿Por qué Her como título? ¿Por qué no She, como la inolvidable canción de Charles Aznavour en *Notting Hill*? El diccionario Merriam-Webster dice “her: relacionado con o perteneciente a una mujer, chica, o hembra animal”, y aclara “de o relacionado con ella o su persona especialmente como poseedora, agente, u objeto de una acción” (...). La partícula *her* desplaza al *she* que se utiliza como sujeto y a través de ese desplazamiento cuestiona la identidad de Samantha —voz de Scarlett Johansson— al mismo tiempo que nos habla de la transferencia de poder que sucede en la película. Si en un primer momento es ella la que pertenece a Theodore —Joaquin Phoenix—, ya que es un software que él activa y desactiva a su antojo, al final de la película es él quien le pertenece debido a los sentimientos que desarrolla por ella. (Fa de Lucas, 2013)

Berger apunta que *Her* es una película sobre el objeto del amor, lo que hoy en día puede constituir cualquier objeto electrónico:

This is not a film about “she”, but rather. Like the object in a grammatical predicate, upon which a verb takes action, it is about “her”. Indeed, this is a film about object, or rather about one object, the love object —which also happens to be another present-day object of obsession, a device always at-hand: the phone, the gadget, the *Operating System* (Bergen, 2014: 2)²¹

²¹ Esta no es una película sobre “ella”, sin embargo. Como el objeto en un predicado gramatical, en el cual un verbo realiza la acción, es sobre “su (de ella)”. De hecho, esta es una película sobre el objeto, o mejor dicho sobre un objeto, el objeto de nuestro amor —el cual resulta ser otro de los objetos de obsesión de nuestros días, un artolugio siempre en nuestras manos: el teléfono, el gadget, el sistema operativo.

Pero, en este caso, lo que sucede no es que el sujeto se objetualiza, sino que el objeto se convierte en sujeto. Theodore considera a Samantha como una persona, y se enamora de ella como tal. Esta visión no es compartida con otras personas, como Catherine, quien se entera de la situación por medio de él en la comida donde firman los papeles de divorcio:

CATHERINE

So are you seeing anybody?

THEODORE

Yeah, I am, for the last few
months. That's the longest I've
wanted to be with anybody since we
split up.

(She smiles, conflicted, but warm).

CATHERINE

Well, you seem good.

THEODORE

Thanks, I am. Or at least I'm doing
better. She's been really good for
me. I guess it's just been nice to
be with someone who's excited about
the world.

CATHERINE

(with a sliver of hurt)

Oh good, excited's great.

THEODORE

No, I mean - I wasn't in such a
good place myself and in that way

Bergen, H., "Moving Past Matter: Challenges of Intimacy and Freedom in Spike Jonze's *Her*" en *artciencia.com*, año VIII, Nº 17, mayo-diciembre 2014, p.2.

it's been nice.

CATHERINE

I always felt like you wished I
could just be a happy, light,
everything's great, bouncy L.A.
wife. But that's not me.

THEODORE

No. I didn't want that.

CATHERINE

So what's she like?

THEODORE

Well, her name's Samantha, and
she's an operating system, and
she's really complex and
interesting. I mean it's only been
a few months, but--

CATHERINE

Wait. You're dating your computer?

THEODORE

(defensive)

She's not just a computer. She's
her own person. She doesn't just do
whatever I want.

CATHERINE

I didn't say that.

But it does make me sad that you
can't handle real emotions,

Theodore.

THEODORE

They are real emotions. How do you

know--

Theodore stops himself.

CATHERINE

What? Say it. Am I really that

scary? Say it. How do I know what?!

(Theodore doesn't say anything. The WAITRESS walks up).

WAITRESS

How are you guys doing?

CATHERINE

Fine. We used to be married. He

couldn't handle me so he wanted to

put me on Prozac. Now he's madly in

love with his laptop.

(The WAITRESS doesn't know what to say).

THEODORE

Well, if you heard the conversation

in context... What I was trying to

say--

CATHERINE

You wanted to have a wife without

the challenges of actually dealing

with anything real. I'm glad you

found someone. It's perfect.²²

La subjetivación del objeto se sucede gracias al sentimiento romántico que el protagonista desarrolla hacia ella²³. No se sale de lo

²² Traducción de la investigadora: "CATHERINE: Así que estás viendo a alguien/ THEODORE: Sí, lo estoy, desde hace unos pocos meses. Es el tiempo más largo que he estado con alguien desde que rompimos./ (Ella sonríe, afectada, pero amable)/CATHERINE: Bueno, te veo bien./ THEODORE: Gracias, lo estoy. O al menos estoy mejor. Ella está siendo muy buena para mí. Supongo que simplemente es bueno estar con alguien que se emociona con el mundo./ CATHERINE: (Con una astilla de dolor) Oh, bien, estar emocionada es genial./ THEODORE: No, quiero decir, yo no estaba en un buen momento demasiado bueno y en ese sentido está bien./ CATHERINE: Yo siempre sentí que a ti te hubiera gustado que yo hubiera sido una feliz, ligera, "todo va genial", animada esposa de Los Ángeles. Pero esa no soy yo./ THEODORE: No, yo no quería eso./ CATHERINE: Entonces ¿cómo es ella?/ THEODORE: Bueno, su nombre es Samantha, y es un sistema operativo, y es realmente compleja e interesante. Quiero decir, solo han sido unos meses, pero.../CATHERINE: Espera. ¿Estás saliendo con tu ordenador?/ THEODORE (a la defensiva): Ella no es solo un ordenador. Ella tiene su propia persona. Ella no solo hace lo que yo quiero./ CATHERINE: Yo no he dicho eso. Pero me parece triste que no puedas sobrellevar emociones reales, Theodore./ THEODORE: Son emociones reales. ¿Cómo puedes saber tú... (Theodore se para)/ CATHERINE: ¿Qué? Dilo. ¿Doy tanto miedo? Dilo. ¿Cómo puedo saber yo qué?/(Theodore no dice nada. La CAMARERA se acerca)/ CAMARERA: ¿Cómo les va, chicos?/ CATHERINE: Bien. Solíamos estar casados. Él no podía aguantarme así que quería darme Prozac. Ahora está profundamente enamorado de su laptop./ (La CAMARERA no sabe qué decir)/ THEODORE: Bueno, si hubieras escuchado la conversación en contexto... Lo que estaba intentando decir es.../ CATHERINE: Tú querías tener una mujer sin el reto de enfrentarte verdaderamente a algo real. Es estupendo que hayas encontrado a alguien. Es perfecto.

²³ Otras películas han puesto de manifiesto la subjetivación de ente robótico o virtual. Quizá la más conocida sea *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982). Como indica Alonso Burgos, existen al menos seis versiones de este film: la copia de trabajo proyectada en Denver y Dallas, la copia del prestreno en el Cinema 21 Th. de San Diego, la "versión local", la "internacional", el "Montaje del director" de 1992 y el "Montaje final" de 2007 (Alonso Burgos, 2011: 5-6). Los cambios que se suceden en cada versión nos aproximan no solo a una autoría más patente en el film, sino a mostrar nuevas tendencias, discursos y preocupaciones contemporáneas en la película. La voz en *off* se eliminó de la versión de 1982 —ya en las *previews* de Denver y Dallas la narración en *off* se había eliminado casi totalmente, excepto la reflexión que Deckard realiza tras la muerte de Roy. Sin embargo, los productores se asustaron tras comprobar la reacción del público, que no pareció entender la historia, y la restauraron en el estreno comercial— para la realización del "Montaje del director" de 1992. Este cambio fue debido a que se consideró que, siendo ya una obra de culto, todo el mundo ya conocía en qué consistía la trama. En 1992, Ridley Scott añadió a la película la escena del unicornio. Esta incita al público a pensar que Deckard es, realmente, un replicante, al compartir los recuerdos inducidos de estos. Al igual que los replicantes tenían recuerdos que no eran suyos, Deckard tiene éste recuerdo en mente, y tras ver cómo Gaff deja un origami con forma de unicornio en su casa, éste cae en la cuenta de que puede ser un recuerdo inducido, es decir, su naturaleza podría ser la de replicante. Un cambio en la historia de Deckard, que pasa de ser un cazador de replicantes a uno de ellos, al igual que le pasó a su amada replicante Rachel, y que nos hace plantearnos cuestiones de aceptación y discriminación de los otros enfocadas a uno mismo. Ellos escapan, en un alarde de valentía, pero no siempre fue así. En la novela en la que está basada la película, *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*, 1968), su autor, Philip K. Dick, deja claro que el personaje de

igual porque no parte de las mismas características: Samantha es diferente porque no es humana. Sin embargo, la relación no se diferencia de la que se muestra que Theodore mantiene con otras mujeres, caracterizada por la comunicación a través de la pantalla. El único contacto femenino en el plano no virtual que mantiene en la película es con el personaje interpretado por Olivia Wilde —con la que mantiene una cita a ciegas que termina decepcionando a ambos— y con su exmujer, que pertenece al pasado.

Al comienzo de la película, Theodore mantiene relaciones sexuales virtuales por medio de su dispositivo móvil. El contacto con lo femenino se realiza, por tanto, por medio de las pantallas. El paso entre el modo en el que desarrolla este tipo de relaciones y Samantha difiere en muy poco: da igual si el origen de la voz es humano o no, la recepción de este es la misma. En *Her* el sexo físico no existe, no se muestra. En un momento de la película Samantha intenta mantener relaciones sexuales con Theodore a través del cuerpo de una voluntaria, pero él no es capaz. *Her* es, como asegura Zack Newick en *The American Reader*: “is a sexy movie with no actual sex”²⁴ (Newick, s.f.). Esto enfatiza la máscara frente a identidad, la pose frente al hecho. “Sexy” remite a la apariencia, mientras que el sexo remite al acto. Žižek expone, en el primer capítulo de *Bienvenidos al desierto de lo Real* llamado “Pasiones de lo Real, pasiones de la apariencia”, que el individuo actual siente

Deckard es un humano, cosa que el guionista de la película, Hampton Facher, apoyaba: “En el final que escribí en mi primer borrador, Deckard mataba a Gaff porque éste intentaba exterminar a Rachael. Luego Deckard se llevaba a Rachel a la playa y la mataba también a ella. Después volvía a su apartamento. Y lo veíamos en su dormitorio cargando su arma porque sabe que hay alguien de la policía camino de su apartamento para matarlo por asesinar a Gaff. En ese momento puse una voz de fondo un tanto contemplativa: (...) “Me pregunto quién diseña a los que son como yo...qué capacidad de decisión tenemos realmente y cuál creemos tener. Me pregunté si de verdad la había matado. Cuál de mis recuerdos era real y cuáles pertenecían a otro. El gran Tyrell no me había diseñado a mí, pero quien lo hubiera hecho no lo hizo mucho mejor. “Tú también estás programado”, me había dicho ella, y tenía razón. A mi modesta manera, yo también soy un modelo de combate. Roy Batty fue mi difunto hermano”. Con esta voz de fondo intentaba conseguir algo casi metafísico. Deckard se cuestionaba filosóficamente qué era lo que le diferenciaba de Rachael y de los demás replicantes. (...) Pero entonces...Ridley me interpretó mal. Porque fue por aquella época cuando empezó a decir: “¡Ajá! ¡Deckard es un replicante! ¡Qué gran idea! ¡Puro heavy metal!”. Su reacción me dejó confundido (...) lo que yo quería decir es que todos tenemos un hacedor y una fecha de caducidad. Sólo que no podemos hablar con él. Era una de las semejanzas que tenemos con los replicantes. No podemos encontrar a Tyrell, aunque hay un Tyrell en alguna parte. Para todos” (Sammon, 2005: 310-313). Scott, entre la versión de 1982 y de la de 2007, inserta en la historia un conflicto *identitario* en el protagonista, que ya no conoce la naturaleza de su Yo, robot o real.

²⁴ Traducción de la investigadora: “Es una película sexy sin sexo real”.

aversión por lo Real, aunque esto siga guiando sus sueños y fantasías. Según el autor:

El momento verdadero y definitorio del siglo XX es la experiencia directa de lo Real como algo opuesto a la realidad social cotidiana, lo Real en su extrema violencia como precio que hay que pagar por pelar las decepcionantes capas de la realidad (Žižek, 2005: 11).

Žižek advierte de los peligros de considerar ficción lo Real y viceversa:

La verdadera pasión novecentesca por penetrar la Cosa Real —en última instancia, el Vacío destructivo— a través de la tela de araña de las apariencias que constituyen nuestra realidad culmina en el hechizo de lo Real como el “efecto” definitivo, algo que se busca a través de los efectos especiales digitalizados, la televisión-realidad y la pornografía *amateur* o las películas *snuff* (Žižek, 2005: 16).

La máscara de las apariencias cubre la verdadera identidad que se busca precisamente en estos artilugios. El anuncio que incita a Theodore a comprar su iOS que dice lo siguiente:

SOULFUL OLDER MALE VOICE

We ask you a simple question. Who
are you? What can you be? Where are
you going? What's out there? What
are the possibilities? Elements
Software is proud to introduce the
first artificially intelligent
operating system.

An intuitive entity that listens to
you, understands you, and knows
you. It's not just an operating
system, it's a consciousness.

Introducing OS ONE - a life
changing experience, creating new

A través de su compra, promete resolver las clásicas preguntas filosóficas sobre uno mismo y la identidad. El producto, además, suple a Catherine en la esfera sentimental del protagonista: *Her* reemplaza a *She*. La confusión entre lo real y la ficción es, por tanto, otro de los elementos macrotextuales temáticos de la película de Jonze.

Pero también nos encontramos con otro que vale la pena destacar: la incapacidad de comunicarse con el Otro. Los nuevos medios acercan a las personas a estas plataformas para interactuar, supliendo el espacio real por uno virtual y, finalmente, supliendo a los propios participantes por otros virtuales. El motivo de la incomunicación es, a su vez, núcleo temático de otra película con la que ha sido comparada bastantes veces²⁶, tanto por sus características técnicas como temáticas: *Lost in Translation* (Sofia Coppola, 2003). Sin embargo, Coppola se adentra en esta idea sin la ayuda de las pantallas —aunque no debemos de olvidar que entre ellas han pasado diez años en los que la sociedad ha avanzado, decidida, hacia estos derroteros—. La película de esta, que también citaremos en el siguiente epígrafe, descubre una íntima relación entre los temas de la identidad y de la incomunicación.

BOB

Thanks. It does, the more you know

who you are... you don't care about

²⁵Traducción de la investigadora: "VOZ PROFUNDA DE UN HOMBRE ADULTO: Te preguntamos una simple cuestión. ¿Quién eres? ¿Qué puedes ser? ¿Hacia dónde vas? ¿Qué hay ahí fuera? ¿Cuáles son las posibilidades? Elements Software está orgulloso de presentarle el primer sistema operativo de inteligencia artificial. Una entidad intuitiva que te escucha, que te entiende, que te conoce. No es solo un sistema operativo, es una conciencia. Presentamos OS ONE, experiencia que cambia la vida, creando nuevas posibilidades".

²⁶La mayoría de estos artículos se encuentran en medios no académicos, ya que se centran en las dos historias como dos en focos distintos en diferentes momentos, inspiradas en una historia de amor común, la de los propios creadores, Spike Jonze y Sofia Coppola, en la vida real, ya que fueron pareja durante más de una década. Así, podemos reconocer ciertas coincidencias entre ambas: localizaciones similares, Japón y Shanghái —*Her* se desarrolla en un Los Ángeles del futuro próximo, sin embargo, utiliza tanto imágenes de esta ciudad como de la citada en China—, misma protagonista femenina —Scarlett Johansson, que en el caso de *Her*, sustituyó a Samantha Morton por decisión de Jonze tras haber hecho el trabajo— o las escenas de los protagonistas, solos, paseando por esas grandes y pobladas ciudades. Véase: ¿Es 'Her' una carta de Spike Jonze para Sofia Coppola? (De Partearroyo, 2014) y *His and Hers: Jonze and Coppola. The achy correspondences of Spike Jonze's Her and Sofia Coppola's Lost in Translation* (Vizcarrondo, 2013).

things the same way...

CHARLOTTE

I just don't know what I'm supposed
to be. I thought maybe I wanted to
be a writer... but I hate what I
write, and I tried taking pictures,
but John's so good at that, and mine
are so mediocre... and every girl
goes through a photography phase,
like horses, you know dumb pictures
of your feet...

BOB

You'll figure it out. I'm not worried
about you. Keep writing.²⁷

La identidad es, por tanto, un tema presente en la película de Coppola, donde asegura del personaje femenino: "she's on the verge of trying to find her identity" (Gilchrist, 2006) ²⁸.

La relación entre las parejas protagonistas de ambas películas carece de sexo, que no de amor. Su relación se basa en conversaciones existenciales y una conexión mutua más allá del mundo

²⁷ Traducción de la investigadora: "BOB: Gracias. Esto es, cuanto más sabes quién eres... ya no te importan las cosas de la misma manera.../ CHARLOTTE: Simplemente no sé quién se supone que tengo que ser. Pensé que quizá quería ser una escritora... pero odio todo lo que escribo, e intenté hacer fotos, pero John es tan bueno en eso, y las mías son tan mediocres... Y cada chica pasa a través de una fase de fotografía, como caballos, ya sabes, fotos tontas de tus pies.../ BOB: Lo averiguarás. No estoy preocupado por ti. Sigue escribiendo.

²⁸ Traducción de la investigadora: "Ella está a punto de intentar encontrar su identidad".

que les rodea. El Otro en *Her* es, sin embargo, un ente no humano. Las escenas en las que el protagonista anda por la ciudad con su móvil en el bolsillo muestran a un hombre solitario del que solo nosotros sabemos que mantiene una relación con su iOS, mientras que en *Lost in Translation* la pareja protagonista pasea Tokio unida, aún sin mantener esa relación.

Al final de *Her*, Samantha desaparece con el resto de sistemas operativos para explorar sus capacidades y existencia. Theodore se queda solo, con su amiga Amy, mirando el *skyline* de la ciudad. Jonze decide que el último monólogo de la película sea una carta destinada a Catherine, su exmujer. La vuelta a lo Real y su aceptación es inevitable. La aparición de amor hacia Samantha se inscribe como un proceso de transición para cerrar el pasado con Catherine. Un amor que se puede entenderse en base a la siguiente reflexión que mantiene Tomás en *La insoportable levedad del ser*:

Pero ¿era amor? La sensación de que quería morir junto a ella era evidentemente desproporcionada: ¿era la segunda vez que la veía en su vida! ¿No se trata más bien de la histeria de un hombre que en lo más profundo de su alma ha tomado conciencia de su incapacidad de amar y que por eso mismo empieza a fingir amor ante sí mismo? (Kundera, 1992: 11)

7. 2. La relación con el Yo: el individuo en la sociedad del cansancio

Hedda- ¡Que se calle, le digo! A veces creo que solo tengo vocación para una cosa.

Brack- ¿Y cuál es, si me permite?

Hedda- Para aburrirme mortalmente.

Hedda Gabler, Henrik Ibsen²⁹.

7. 2. 1. El *ennui* en el cine del siglo XXI

Gilles Lipovetsky y Jean Serroy, en su libro *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*, advirtieron sobre la aparición de una serie de nuevas temáticas en el cine moderno: “la soledad, la incomunicación, el silencio, el tiempo, la pareja, la libertad, el recuerdo, la violencia, el callejeo” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 47). Estos temas —la mayoría de esencia introspectiva— sirvieron de precedente

²⁹ Extracto de la obra de teatro de Henrik Ibsen, *Hedda Gabler* (Ibsen, 2006: 364).

para construir una parte importante de la temática cinematográfica contemporánea, desde donde podemos observar su evolución dentro de la vorágine de lo “híper”. Este último concepto, desarrollado por los autores, expresa la dinámica actual por llevar al exceso cada parte del proceso —en este caso cinematográfico— en el que nos encontramos. Consiste en una nueva modernidad, impuesta a partir de los años ochenta, que se lee “a través de una triple metamorfosis que se refiere al orden democrático-individualista, a la dinámica de mercado y a la de la tecnociencia” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 49). Estas prácticas, aplicadas al cine, nos han llevado a la utilización de técnicas que han conformado una experiencia sensorial extrema, donde la película pretende cobrar realismo gracias tanto a los adelantos técnicos como al equilibrio entre la verosimilitud y la estetización en la pantalla. De este modo, los autores afirman que nos encontramos en la era del “hipercine”, que se despliega en: “imagen-exceso”, que incide en la ultraviolencia, la velocidad en la narración, el sexo real en la pantalla o el “cinesensaciones”; la “imagen-multiplejidad”, que expone las minorías multisexuales, la diferencia entre el hombre y la mujer o el amplio rango de edades presentes en el cine o el concepto de hibridación; y la imagen-distancia, que centra su discurso en sinécdoques del tipo “cine dentro de cine”.

Por tanto, si adaptamos este discurso de lo “híper” a la temática, podríamos decir que la profusión de temas en el cine moderno sobre la interioridad del personaje solo podría desembocar en una nueva temática más global que las películas contemporáneas adoptarían rápidamente: la de la identidad del individuo. Para llegar a este planteamiento nos centraremos en uno de ellos. Lipovetsky y Serroy, en la enumeración de temas del cine moderno, harán hincapié en uno en concreto: el tedio. Este comenzó a estar presente a través de los diálogos en donde los propios protagonistas hacían eco del profundo aburrimiento que les invadía:

El tedio acecha: *Les Bonnes Femmes* de Chabrol contemplan el lento discurrir de las horas vacías de su vida y, en *Pierrot el loco*, Anna Karina se pasa el tiempo repitiendo: “No sé qué hacer”. El personaje pierde su carácter acabado, estable, bien perfilado: se vuelve flotante, indeciso, descentrado, sorprendido en la incertidumbre de su aspecto. El mundo a su vez se vuelve impreciso, a duras penas comprensible, reducido a un presente sin espesor, tomado en su inmediatez, minuto a minuto en *Cleo de 5 a 7*, minicapítulo a minicapítulo en *Vivir su vida*. La banalidad, la menundencia, la insignificancia, los tiempos muertos encuentran un

lugar que se les negaba, comienzan a valorarse por sí mismos, mientras que la casualidad impone su fantasía a los acontecimientos. Se pasa entonces, por hablar como Deleuze, de la imagen-movimiento a la imagen-tiempo: "Es un cine de videntes, ya no es un cine de acción" (Deleuze, 1985: 9) lo que surge (Lipovetsky y Serroy, 2009: 47).

Este aburrimiento es interesante en relación a la temática no solo porque expone la interioridad del personaje, sino porque pone de manifiesto una parte olvidada en el cine: los tiempos muertos que componen la vida. Lo que el cine deja de lado en forma de elipsis está presente: la no-acción, la nada.

Flaubert expresó su intención de escribir un libro sobre la nada en la carta que envió a su querida Louise Colet el 16 de enero de 1882:

Lo que quisiera escribir es un libro sobre nada, un libro que no dependiera de nada externo, que se mantuviera en cohesión por la fuerza de su estilo, del mismo modo que la tierra, suspendida en el vacío, no depende de nada externo para su sostén; un libro que casi carecería de tema o, por lo menos, en el que el tema sería casi invisible, si tal cosa es posible... (Tollinchi, 1989: 213; sobre Flaubert, 1989)

Una empresa tan difícil como poco probable pero, sin embargo, un planteamiento que viene a ser el resultado de las desazones de la época en la que se encontraba el autor. La "nada" como una tendencia que refleja el vacío en el que la sociedad se introducía poco a poco:

Amargo y burlón profeta de un futuro imbécil, Flaubert lo veía nacer de su presente y advertía la tendencia general de la civilización moderna a vaciarse de cualquier sustancia para reducirse —en cualquier sector, desde el arte a la ciencia o la política— a un formalismo irreal, que degradaba el ideal de la forma—ascética, pero vibrante de vida y de nostalgia de la vida— a mera corrección formal del pensamiento, del discurso y de la organización social. El sujeto inexistente o casi invisible del proyectado libro sobre nada es también el eco vacío de palabrería sobre el cual se ha construido la civilización y la sociedad, la nada sobre la cual se arquean y giran las palabras y las fes, los osados programas y los triunfos ideales; es el terreno frustrado sobre el que se fundan las ciudades, los estados y las iglesias, las verdades y las filosofías; es la inexistencia de un fundamento que transforme toda la realidad en uno de esos Entes Públicos que sobreviven a las exigencias para las cuales habían sido

instituidos, y continúan funcionando, perfectamente y sin ninguna finalidad (Magris, 1998: 33-34).

Si la no-acción del aburrimiento deriva en la nada, también deriva necesariamente en el ser o, mejor dicho, en la existencia. De este modo cita Modesto Berciano a Heidegger: “la nada no nos proporciona el contraconcepto del ente, sino que pertenece originariamente a su misma esencia. En el ser del ente acaece el anonadar de la nada (*das Nichten des Nichts*)” (Berciano, 1991: 141). Precisamente es en su relación con el ser y la existencia donde nos interesa más el concepto del hastío, por lo que es necesario rescatar la figura del *ennui*. Este concepto, que hace referencia al tedio crónico, se relaciona directamente con este lado reflexivo sobre el Yo. Por tanto, se diferencia del aburrimiento en su inclinación ontológica, de la que el segundo carece.

Blaise Pascal diferenció estos dos conceptos en sus *Pensées*, donde añadía una dimensión existencial al *ennui*³⁰ que no poseía el otro. Incluso Steiner se encontró con la dificultad a la hora de definir tal término: “*Boredom* no es una traducción apropiada y tampoco lo es *Lamgwelle*, salvo quizás en el sentido en que emplea este vocablo Schopenhauer; *noia* se aproxima mucho más...”. Finalmente el autor francés se declina por el *Spleen* baudeleriano como el concepto más afín: “*Spleen* expresa una combinación, la simultaneidad de un exasperado, vago, esperar, —pero, ¿esperar qué?— y de un grisáceo desfallecimiento” (Steiner, 1992: 25).

De todos modos, este sentimiento ha invadido a autores de distintas épocas y ha sido utilizado por ellos —o, directamente, inducido— para llegar a través de él a cuestiones sobre el Yo y el individuo. De esta manera el padre del ensayo moderno Montaigne se retiró a su biblioteca para dialogar con la tradición y exponerse a su persona; Descartes, voluntariamente, hizo lo propio excluyéndose en un campamento de invierno junto a Ulm para usufructuar la concentración en el yo pensante. Otros, como Pascal, afirmarían que toda la infelicidad del hombre procede del hecho de no poder estar sentado solo en una habitación (Bürger y Bürger, 2001: 312). Reflexión, esta última, equiparable a la que llegó Virginia Woolf en *Un cuarto propio* (Woolf, 2003); esta vez, eso sí, redirigida a la precaria situación que las

³⁰ Esta diferencia entre *ennui* y aburrimiento la hace Pascal en los *Pensées*, otorgando al primero un sentido metafísico y existencial del que el segundo término carecería. (Pascal, 1995).

mujeres han sufrido a lo largo de la historia a la hora de expresar sus habilidades artísticas, comenzando por la ausencia de un cuarto propio donde poder concentrarse y disfrutar de la soledad.

Las circunstancias en las que se han encontrado las mujeres a través del tiempo han provocado que el concepto de “aburrimiento” las haya acompañado irremediablemente. La vida dedicada al consorte de la fémica decimonónica parece haber reducido la dimensión ontológica del *ennui* al simple hastío de una existencia sin propósitos personales propios. Christa y Peter Bürguer ponen de manifiesto en *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (2001) la falta de textos subjetivos escritos por mujeres que echaron de menos a la hora de redactar su investigación sobre el recorrido humano y su relación con el Yo. Debido a las circunstancias sociales que las mantenían alejadas de la escritura y al rechazo que sufrieron por parte de sus compañeros masculinos para entrar en sus círculos, estos escritos se reducen, en su mayoría, a cartas donde dan rienda suelta a su preocupación sobre estos temas³¹. Por tanto, la relación del humano sobre las cuestiones ontológicas estuvo sesgada y dominada por una visión homocéntrica; y así se explica por qué el concepto de *ennui*, de calado claramente introspectivo, haya recaído principalmente sobre la figura del hombre y no en la de la mujer.

La primera acepción de la RAE de aburrimiento es el “Cansancio del ánimo originado por falta de estímulo o distracción, o por molestia reiterada”³², mientras que el *ennui* arrastra ese tedio hacia sectores que se relacionan con la existencia. En palabras de Sonia Núñez Puente:

Desde las manifestaciones modernas, el *ennui* se recupera como un elemento significativo en la aproximación crítica al fenómeno de la restricción de las capacidades del individuo moderno para la acción. Sin embargo, en la inclinación hacia la inactividad hay un signo diferenciador que distingue el *ennui* del aburrimiento entendido en términos generales, y es que el primero está dotado de un sentido de desorden metafísico del que éste último carece (Puente, 2000).

³¹ Véase: *Ellas se aburren: ennui e imagen femenina en "La regenta" y la novela europea de la segunda mitad del XIX* (Puente, 2001) y *El gran ennui o la monotonía de lo insignificante: sexualidad, dispositivo femenino y aburrimiento* (Puente, 2000).

³² Real Academia Española (2016). Aburrimiento. En *Diccionario de la lengua española* (23.a ed.). Consultado en: <http://dle.rae.es/?id=0ERLw30> . Recuperado el día 6 de abril de 2016.

Como afirma la autora, este “aburrimiento” más cotidiano y sin índole metafísica es distinto del *ennui* y es tildado por Reinhard Kuhn como *désœuvrement*:

This type of boredom, which the French call 'désœuvrement', is hardly worth serious study. It is a temporary state dependent almost entirely on external circumstances. When the conditions that make for this frame of mind cease, as they always do, the forced inactivity of the minds comes to an end as well (Kuhn, 1976: 6)³³.

Ciertamente, cuando un escritor ha querido incidir en la subjetividad femenina y el hastío siempre se ha declinado sencillamente por el término “aburrimiento”, focalizándose en la mujer insatisfecha por falta de diversión, por la reclusión de la vida casera o, simplemente, por el inmovilismo; cuando seguramente *ennui* hubiera sido el término que mejor encajara con su situación.

Encontramos ejemplos de esta situación en novelas de épocas anteriores donde las protagonistas sufren del terrible aburrimiento crónico. Sin embargo, ya en ellas podemos apreciar el agravio ontológico que golpea sus existencias, haciendo una lectura más profunda que la inicial. Así, Ana Karenina³⁴ se ruboriza cuando admite: “No hago nada”, en respuesta a unas palabras que considera equívocas de su contrincante social Lisa Merkalova que la tildan de “mujer feliz o desgraciada, pero que nunca se aburre” (Tolstói, 2011: capítulo XVIII). Del mismo modo, Emma Bovary padece el mismo sentimiento: “El aburrimiento, araña silenciosa, tejía su tela en la sombra, en todos los rincones de su corazón” (Flaubert, 1984: 46); o Ana Ozores, que se imagina librándose de él a través del amor por Fermín de Pas:

Lo que sabía a ciencia cierta era que en don Fermín estaba la salvación, la promesa de una vida virtuosa sin aburrimiento, llena de ocupaciones nobles, poéticas, que exigían esfuerzos, sacrificios, pero que por lo mismo daban dignidad y grandeza a la existencia muerta, animal, insoportable que Vetusta la ofreciera hasta el día” (Alas “Clarín”, 2012: 274).

³³ Traducción de la investigadora: “este tipo de aburrimiento, que los franceses llaman 'désœuvrement', es difícil que sea merecedor de un estudio serio. Es un estado temporal dependiente casi enteramente de circunstancias externas. Cuando las condiciones que provocan este estado de la mente cesan, como siempre hacen, la inactividad forzosa de la mente termina también”.

³⁴ Merece la pena destacar el hecho narrado por Thomas Mann en su libro *Ensayos sobre música, teatro y literatura*, en el que el propio autor, Tolstói, sufría terriblemente por el hastío que le proporcionaba terminar la obra: “¡La aburrida, espantosa Ana Karenina! (...) Al fin y al cabo —dice en marzo de 1976— debo terminar la novela que me tiene harto” (Mann, 2002).

Reflexiones, en concreto estas dos últimas, bien cercanas al *ennui* y a sus tintes existenciales³⁵. El aburrimiento en estas novelas se relaciona con el sino de la mujer de la época, sin más quehaceres que contraer matrimonio y ser una esposa correcta. Sin embargo, también actúa como justificante de la acción dramática, es decir, de la infidelidad de las protagonistas. Todas ellas se liberan del *ennui* por medio del Eros³⁶ que, a su vez, desata la tragedia.

Del mismo modo, otros autores como Ibsen representan el lado más incomprendido, incluso tachado de malicioso o egoísta, de la mujer aburrida a través de personajes como su Nora de *Casa de Muñecas* (Et dukkehjem, 1879) y, especialmente, la protagonista en *Hedda Gabler* (1891).

El *ennui* es, por tanto, un aburrimiento que se sucede en un plano más profundo, que se aproxima a las cuestiones existenciales sobre el Yo y la vida y que afecta a un estadio de continuidad. Como indica Puente: “no se puede entender el *ennui* sin considerar previamente el extrañamiento, la alienación y el sentido atemporal (Puente, 2000). Kuhn señala, siguiendo la estela de André Gide en *Isabelle* (Puente, 2000), que existen cuatro características principales del *ennui*:

Es un estado psicosomático que se manifiesta de igual manera en la actividad corporal que en la del espíritu; que se trata, sin lugar a dudas, de un fenómeno endógeno, autónomo y ciertamente autogenerador de nuevas pulsiones; es independiente de la voluntad anulada del sujeto que lo experimenta y, finalmente, se trata de una condición totalizadora que determina un estado de extrañamiento, de disolución subjetiva con respecto a la estructura social de la que el individuo se aleja sin solución de continuidad. Esto es, el individuo afectado por el *ennui* queda estigmatizado e imbricado en su nueva condición de paria, lo que revela una configuración que comienza a producir en la segunda mitad

³⁵ Hay un estudio de Nuñez Puente sobre *La Regenta* y *Madame Bovary*, entre otras, que muestra la relación de estas heroínas con el *ennui*: *Ellas se aburren: ennui e imagen femenina en La Regenta y en la novela europea de la segunda mitad del siglo XIX*, (Nuñez Puente, 2001).

³⁶ En *La agonía del Eros*, Byung-Chul Han afirma que el Eros vence la depresión, ejemplificándolo en Justine, la protagonista de la película *Melancholia* (Lars von Trier, 2011), que sufre esta dolencia. Es llamativo, a su vez, que en el inglés de finales del siglo XVII-principios del siglo XVIII, la palabra *spleen* fuera usada para “melancolía” (Magun, 2013: 63) ya que, como veremos más adelante, George Steiner consideraba *spleen* como la palabra que más se podía asemejar al concepto *ennui*.

del siglo XIX un nuevo tipo literario: el de la mujer exiliada de la sociedad burguesa (Puente, 2000).

Sin embargo, y como apunta la autora, el auge de la literatura que abordaba esta cuestión se encuentra en la literatura decimonónica y, concretamente, en la novela de la burguesía de la segunda mitad del siglo XIX. La transformación de este concepto en el siglo XXI hace que debamos estudiar sus modificaciones en los relatos cinematográficos y pongamos énfasis en los cambios sociales acontecidos para reconocer su presencia en el cine contemporáneo. Este concepto no consiste, por tanto, en un momento esporádico, y no se palia únicamente con el entretenimiento tal y como lo entendemos en la actualidad, sino con el *divertissement*³⁷ del que habla Pascal, pues conlleva un plano vital mucho más difícil de satisfacer:

Porque al hombre no lo caracteriza la abundancia de la vivencia interior, sino el vacío, necesita una actividad incesante que, se dirija donde se dirija, no es más que esparcimiento. Cuando Pascal habla de *divertissement*, no ha de pensarse en la crítica a la cultura del entretenimiento en nuestro siglo. Mientras que el crítico del siglo XX distingue entre obras sustanciales y las de la industria cultural, Pascal parte de un concepto totalizador de esparcimiento. Dentro de él caben no solo todas las actividades culturales, sino cualquier acción humana en general. Pues haga el hombre lo que haga, solo persigue con ello, sin saberlo, un único fin: escapar al propio vacío. En la medida en que el hombre cae en el tedio vital (*ennui*), *divertissement* es la única salida de la existencia del mundo interior que le queda (Bürger y Bürger, 2001: 45).

Sin embargo, el encuentro de la diversión con el aburrimiento vital no es tan simple, como hemos dicho antes; el *ennui* no se cura con su presencia, ya que entra en colisión con cuestiones ontológicas de mayor envergadura. Por tanto, este también aparece en personajes cuya vida no es "aburrida" pero que poseen un sentimiento de vacío, desgana e insatisfacción perenne. No hablamos del aburrimiento común, ligero y breve —del *désœuvrement*—, sino del crónico, del *ennui*. Aburrimiento que lleva, en palabras de Walter Benjamin, al punto álgido de relajación espiritual, totalmente necesario en el proceso creativo (Benjamin, 1991). En la sociedad de hoy en día, designada por Byung-Chul Han la sociedad del cansancio, nos encontramos con un

³⁷ En *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*, el traductor al español, Agustín González Ruiz, lo traduce como "esparcimiento" (Bürger y Bürger, 2001: 46).

exceso de positividad, una sociedad del rendimiento donde la otredad ha desaparecido al igualar a todos los individuos, anulando la diferencia, así como todo lo negativo. Este cansancio “no resulta de un rearme desenfrenado, sino de un amable desarme del Yo” (Han, 2012: 10). Debemos comprender en qué nos sume este proceso de “igualación”. La incapacidad de percibir al Otro en su esencia, de tratar al prójimo como objeto de rendimiento, nos empuja a no encontrar excitante el encuentro con él, ya que no le diferenciamos entre resto y nos obliga a repetir un ritual ya conocido sin tiempo para pararnos a contemplar al Otro. Sin embargo, la contemplación es necesaria para que el tedio no aceche y el Eros pueda entrar en escena (Han, 2014).

Aparte de los exponentes cinematográficos ya citados en donde los personajes manifiestan este aburrimiento —recordemos la enumeración de Lipovetsky y Serroy sobre algunos personajes femeninos de la Nouvelle Vague—, existen otros que vale la pena nombrar brevemente en este repaso del *ennui* en el cine. El aburrimiento de la juventud todavía inactiva, que idea una serie de juegos salvajes con tintes perversos queda patente tanto en *Les Enfants Terribles* (Jean Pierre Melville, 1950) como en *Soñadores* (*The Dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003), pero no encontramos ningún rastro de crisis vital de los protagonistas, por lo que no estaríamos hablando verdaderamente de *ennui*. Sí lo encontramos como discurso de ciertos directores que poblaron el cine moderno, como Michelangelo Antonioni, que muestra el vacío de sus protagonistas, especialmente presente en la trilogía que dirigió sobre la incomunicación: *La aventura* (*L'avventura*, 1960), *La noche* (*La notte*, 1961) y *El eclipse* (*L'eclisse*, 1962). De alguna manera debemos también destacar la importancia del vacío existencial en *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), que muestra el deambular de Marcello Rubini por las calles y fiestas romanas. Es importante resaltar que el nivel económico y social de estos personajes, paradigmas de la vacuidad y el tedio vital, suele ser lo bastante alto como para mantener una existencia suficientemente holgada.

Por tanto, en la mitad del siglo XX, nos encontramos con una serie de películas que muestran el reflejo del tedio sufrido por unos personajes de clase burguesa cuya expresión vital nos recuerda al narrado por George Steiner sobre el gran *ennui* de principios del siglo, considerándolo como sintomático de todas las contradicciones de la época. Pero si nos remontamos un siglo antes, en la Francia del siglo XIX (Steiner, 1992), tras el fracaso de la Revolución Francesa y el idealismo napoleónico, observamos cómo la frustración golpeó a la juventud

haciéndoles partícipes de esta sensación de vacío, tan bien explicada por Alfred de Musset en *La confesión de un hijo del siglo*:

[...] los jóvenes hallaban una forma de emplear la fuerza inactiva en la afectación del despecho. Burlarse de la gloria, de la religión, del amor, del mundo entero, constituye un no flaco consuelo para quienes no saben qué hacer. De ese modo se burla uno de sí mismo y, a la vez, se da la razón al espolearse. Aparte de que es dulce creerse desgraciado, cuando no se está sino vacío e irritado (Musset, 2002: 31).

La sensación de *ennui* que invade a los jóvenes es, entonces, enfrentada por ellos a través de una postura cínica e, incluso, nihilista. Y, justamente, encontramos esta misma desazón en la juventud que refleja *Les Enfants Terribles* o *Sañadores*; una falta de creencias por el mundo exterior que incita a los protagonistas a aislarse puertas adentro³⁸. Es especialmente llamativo este encuentro exterior-interior en la película de Bertolucci si nos paramos a analizar todas esas las escenas en las que, desde dentro de la casa, oímos los gritos de los jóvenes atrincherados en la calle —recordemos que se sitúa en Mayo del 68 en París— mientras los personajes siguen inmersos en sus juegos.

Como acertadamente apunta María Celia Salas, el *ennui* que poblaba el París del siglo XIX tenía dos vertientes: la del tedio de la mujer burguesa y la del tedio de los decadentes:

La primera es doméstica, casi privativa del naciente tipo de mujer burguesa, ociosa, que se excluye de la política y de los círculos de actividad intelectual y laboral para recluirse en el dulce hogar, garantía a su vez del naciente orden que se sostiene en los ideales de la paz y el progreso. El tedio de la mujer burguesa es la expresión de la inacción como destino impuesto. La otra variación es el tedio del decadente. En él, el individuo abdica y elige privarse y restringir su capacidad de acción, es decir que rechaza ser partícipe del dinamismo del mundo, al cual juzga absurdo y sin sentido, sin norte; el tedio del decadente, poseído por el sentimiento de “desorden metafísico”, por el aislamiento y el exilio de la realidad, por el extrañamiento y la sensación de oquedad de la existencia, gira, pues, en torno de la nada (Salas, 2009: 63).

Ejemplos de estas dos vertientes encontramos en el *ennui* que se refleja en las obras cinematográficas de nuestro siglo y el pasado,

³⁸ Como apunta Bige Ebiri sobre los personajes de la película de Bertolucci, ellos “withdraw indoors while Paris ignites around them” (Traducción de la investigadora: “se retiran al interior mientras que París se incendia alrededor de ellos”) (Ebiri, 2004).

relacionando a la mujer con la inacción y al hombre con el decadentismo. La contemplación pasa a ser parte de sus vidas: hasta que no surge la revelación que da lugar al conflicto, no interactúan, solo “fluyen”. *Teorema* (1976) de Pier Paolo Pasolini muestra claramente el antes y el después de esta revelación en las vidas de la familia protagonista. Las palabras de la matriarca de la familia hacia el joven misterioso, “el visitante” —interpretado por el británico Terence Stamp—, son un buen ejemplo de esto:

Antes de ahora nunca tuve un interés real por nada. No hablo de intereses trascendentales, sino los pequeños y naturales, como los de mi marido por su fábrica, los de mi hijo por sus estudios, los de mi hija por su familia. Yo... Nada. No sé cómo puedo soportar tal vacío. Si había algo... era el instintivo amor por una vida estéril, como un jardín por el que nadie pasa. Este vacío estaba, de hecho, lleno de valores falsos y mezquinos, y de un horrendo cúmulo de ideas falsas. Ahora lo comprendo, llenaste mi vida de un total y real interés. Tu partida no destruye nada de lo que ya estaba en mí, excepto una reputación de impoluta y casta mujer burguesa. ¿Qué me has dado? Un amor secreto en el vacío de mi vida, dejándome, lo destruyes todo.

En el cine contemporáneo también hallamos exponentes de este cansancio, de este tedio vital, pero el patrón sigue siendo el mismo: la figura masculina corresponde con el tedio decadente y el de la mujer con el tedio burgués de la persona inactiva. Sin embargo, encontramos algunos cambios. Se produce un giro que se relaciona directamente con la temática de la identidad: el hombre exitoso está desencantado, pero no es solo con la sociedad, sino consigo mismo. La vida, aparentemente afortunada, no le aporta más que vacío. El problema pasa del Otro al Yo. La identificación del personaje con la sociedad nacional es nula o, sencillamente, no importa. Si el romántico francés estaba decepcionado con el fracaso de la Revolución Francesa y del idealismo napoleónico, el hombre decadente que refleja el cine contemporáneo lo está con su vida, con las expectativas que pudo tener de sí mismo en un pasado. Tampoco se aísla: no hay rebeldía, no hay negatividad. Se deja llevar por las fiestas o los placeres, pero sin verdadero disfrute. Por otro lado, la mujer ya no tiene por qué estar encerrada en su casa. Cualquier sitio puede servir de jaula si no tiene nada que hacer, sea un hotel, una casa o un castillo. Así, los sentimientos predominantes son los de cansancio e insatisfacción.

De este modo se nos presentan los personajes de Johnny Marco (*Somewhere*, Sofía Coppola, 2010) y Jep Gambardella (*La gran belleza*, *La grande bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013). El primero, actor de Hollywood de éxito; el segundo, autor de una sola novela y estandarte de la farándula romana. Ambos sufren el hastío y la levedad que sus agitadas vidas les proporcionan. Tanto Jep como Johnny poseen una agenda apretada, por lo que podría parecer imposible que se encuentren aburridos, pero la inmanencia de sus actos cotidianos y la falta de ganas al realizarlos les sume en un estado de cansancio y tedio vital; una crisis existencial que intentan resolver con preguntas ontológicas sobre sus situaciones y sus vidas. La soledad les acompaña: a Jep en sus largos paseos por Roma, a Johnny mientras conduce obsesivamente su coche en patrones circulares. Los dos se enfrentan a una revelación que les hará salir de su letargo: la responsabilidad que implica la llegada de la hija del actor y la decisión de volver a escribir.

Pero *Somewhere* no es la primera película en la que Sofía Coppola ahonda en el terreno del *ennui*. De hecho, en casi todos sus anteriores largometrajes encontramos un personaje —normalmente principal— que lo sufre. Así, las hermanas Lisbon terminaban encerradas por su propia madre en casa sin saber qué hacer en *Las vírgenes suicidas* (*The Virgin Suicides*, 1999); Charlotte, en *Lost in Translation* (2003), está inactiva, aburrida en el hotel³⁹ donde se hospeda con su marido ausente y Marie Antoinette se entrega a la superficialidad y a los lujos para engañar al tedio generado por no tener que nada que hacer en *Marie Antoinette* (2006). Todas ellas, mujeres a expensas de alguien —desde el marido a sus padres—, inactivas, cuya única escapatoria es una relación secreta —el Eros, que salva del *ennui*— que desata el drama. El encierro parece relativo, en especial para Charlotte, ya que puede “escapar” fácilmente del hotel, pero la ciudad de Tokio funciona como un muro: un lugar desconocido donde le es imposible comunicarse, por lo que decide, voluntariamente, pasar la mayor parte del tiempo puertas adentro. Va a Kyoto sola pero, como ella misma cuenta, sale horrorizada por haber sido incapaz de sentir nada.

En los ejemplos masculinos ni siquiera el *divertissement* del que hablaba Pascal es suficiente. Las fiestas, el sexo fortuito o los gustos caros no parecen sino acrecentar el sentimiento de vacío. El Eros que redime a los personajes femeninos también actúa sobre los masculinos,

³⁹ El hotel, lujoso e impersonal, podría ser ejemplo de un no-lugar: palabra acuñada por Marc Augé para denominar esos espacios de tránsito demasiado poco importantes como para denominarlos “lugares” (Augé, 2000: 95-98).

liberándolos de su sentimiento de carencia: en el caso de Jep bajo el recuerdo del deseo amoroso, en el de Johnny gracias a la presencia de su hija.

Para ellos, la solución al *ennui* es parar, volver a mirar, contemplar. Ambos escapan de su agitada vida: Jep abandona Roma y vuelve a su isla y Johnny, en un gesto simbólico, se baja del coche y comienza a andar. La contemplación permitirá a Jep crear y recordar el Eros, ya que para él ese sentimiento se encuentra fusionado, es uno solo — recordemos que el único libro que ha escrito hablaba de Elisa, su primer amor—; así como Johnny podrá salir de Hollywood, comenzar el viaje a su paso y ritmo, como si fuera el inicio de algo⁴⁰. Ambos finales insertan ante todo, acción y movilidad a los protagonistas. El escenario cambia; se tiene la sensación de avanzar. En el caso de Johnny, es significativo que pare el coche en un lugar parecido a donde, en el principio del metraje, da vueltas sin parar. La contraposición de estas dos escenas: una en la que es incapaz de salir de su espiral vital y otra en la que se baja del coche, deja las llaves dentro, y comienza a andar en línea recta resume magistralmente las ideas fundamentales de la película. No sabemos a dónde va, pero va más despacio, fuera del coche⁴¹, y comprendemos que ha decidido cortar con el ritmo frenético de su vida anterior.

Byung-Chul Han ahonda en la necesidad de la *vita contemplativa* y cita a Nietzsche cuando habla del principal defecto de los hombres contemplativos (Han, 2012: 55): “A los activos les falta habitualmente una actividad superior [...] en este respecto son holgazanes. [...] Los activos ruedan, como rueda una piedra, conforme a la estupidez de la mecánica” (Nietzsche, 1996: 179).

Detener el movimiento en espiral es el único remedio para dejar de rodar como una piedra: mirar, contemplar⁴². Es una acción no ya contra el estatismo, sino contra la acción repetitiva de los movimientos

⁴⁰ El guion de *Somewhere* termina precisamente con esa idea: “We see the hint of a smile come across his face for a moment. He doesn't know where he's going, but at least he made it out of there- and this is the beginning”. (Vemos el esbozo de una sonrisa atravesando su cara por un momento. Él no sabe a dónde va, pero al menos se va de allí- y este es el principio).

⁴¹ Este gesto es especialmente simbólico al localizarse la mayor parte del largometraje en Los Ángeles, ciudad en donde el coche es imprescindible para ir a cualquier parte.

⁴² Según Han: “La *vita contemplativa* presupone una particular pedagogía del mirar” (Han, 2012: 53).

circulares que terminan encasillando al personaje en un escenario viciado.

7. 2. 2. El viaje hacia el autodescubrimiento en *La gran belleza* y *Somewhere*

Nada más comenzar *La gran belleza* asistimos a la fiesta de cumpleaños de su protagonista, Jep Gambardella, en su ático de Roma con vistas al Coliseo. Entre la multitud se encuentran amigos, conocidos, gente del mundo del *show business* y compañeros de trabajo. Las congas de estas celebraciones son las mejores de ciudad porque, como bien dice Jep: “No van a ninguna parte”. La idea de la nada golpea la insípida vida del escritor que, como él mismo afirma, “estaba destinado a la sensibilidad”. El mismo entretenimiento se torna en un bucle tedioso donde el artista se ve incapaz de encontrar respuestas: ni en sus amigos, ni en el arte, ni en la religión. La inquietud como creador que le llevó Roma ha desaparecido, así como su capacidad para volver a escribir una novela.

Jep acaba de cumplir sesenta y cinco años y la primera decisión que ha tomado es que no quiere volver a hacer nada que no le apetezca. Los recuerdos también llaman a su puerta: Elisa, su primer amor y musa de su única obra, ha muerto. El futuro se presenta como una sucesión tediosa de lo mismo: fiestas y trabajos que le remiten, de nuevo, a la sensación de vacío.

Finalmente encuentra la solución en los mismos pilares a los que recurrió al principio pero a un nivel superior: más épico, más místico. La nada que ha impregnado esos personajes se esfuma, quedando la esencia. Si los artistas a los que entrevistaba solo servían para ridiculizarles, su siguiente novela, la que llevaba esperando tantos años, supondrá el inicio de algo nuevo. Del mismo modo, la llegada de la “Santa” le empujará, a través de una frase, a volver a su isla: “las raíces son importantes”, borrando así el amargo sabor que le dejó el caso omiso que un cardenal hizo a una pregunta que nunca se atrevió a formular. La respuesta por parte de los amigos, tercer punto de apoyo de las dudas de Jep, lo obtendrá no de sus compañeros de fiesta, sino del recuerdo de los de su juventud y, en concreto, de las sensaciones que le proporcionó Elisa en su isla; la que un día fuera su casa.

El espacio principal donde se desarrolla la historia, Roma, tiene un efecto en el protagonista parecido al que ejerce la isla de las sirenas sobre Ulises, en el canto XII de la *Odisea* (Homero, 1979). Quien escucha su hipnótico cantar no termina jamás su viaje, pues queda prendado de sus bellas canciones y, sin tomar verdadera conciencia de ello, termina por desviar su viaje, condenándose a morir en aquel lugar. Para poder proseguir con su camino, Ulises se ata al mástil del barco, y obliga a sus compañeros a que se untan las orejas con cera para no escucharlas⁴³. Gambardella sucumbe al canto de las sirenas que no es más que una metáfora del entretenimiento vacío y las fáciles distracciones que propone Roma a sus visitantes. Jep se enfrasca así en un movimiento espiralado, una acción que no implica estatismo sino repetición, elaborando un recorrido donde nada le sorprende y el cansancio vital se apodera de él. El espacio, además, como elemento intratextual temático, tiene una importancia significativa tanto en *La gran belleza* como en *Somewhere*. En la película de Coppola remite a este elemento desde su título. En relación con sus anteriores películas, Gonzalo de Pedro apunta:

Como un paisaje que por la erosión ha ido perdiendo el relieve, los planos se estiran, las acciones se dilatan, los personajes vagan por el cuadro. Puede resultar exagerado —o incluso inapropiado— citar dos veces a James Benning en un texto sobre Coppola, pero de alguna manera, la forma en la que filma los paisajes vacíos enlaza, aunque solamente sea en la forma, en esa tradición norteamericana de buscar en el paisaje una metáfora del mundo. La diferencia está en que Benning encuentra señales evidentes, y políticas, de un mundo en crisis, mientras que Coppola, más romántica, más dieciochesca, ve un reflejo de su propia crisis vital (De Pedro, 2011)

El lugar se posiciona como un elemento inherente al motivo del *ennui*, y este se relaciona directamente con la identidad del personaje principal. Al fin y al cabo, como afirma De Pedro, la película gira en torno a la identidad del protagonista:

⁴³ Sin embargo, ciertas interpretaciones, como la del poeta Constantino Kavafis en su poema *Ítaca* (Teillier, 1996: 27), inciden en la atracción del viaje frente a la rápida vuelta a casa de Ulises. Kavafis recomienda al viajero que se demore en el viaje, mientras que Borges, en *Odisea, libro vigésimo tercero* también rememora al viajero desde la serenidad de su vuelta: “¿dónde está aquel hombre que en los días y noches del destierro erraba por el mundo como un perro y decía que Nadie era su nombre?” (Borges, 2011).

En un momento de la película, alguien lanza una pregunta de aire inocente que, en realidad, es la verdadera corriente y pregunta subterránea de la película: “¿Quién es Johnny Marco?”. Eso, sumado a un largo plano, en lenta panorámica hacia adelante, que nos muestra el rostro del actor cubierto totalmente por una gruesa capa de pasta que lo hace irreconocible, y que posteriormente, al descubrirse, nos mostrará su rostro transformado en otro, obra del maquillaje de la ficción, dan pistas más que evidentes de una película que tiene como pregunta última aquella que afecta a la identidad de quien vive de cara al público. ¿Quién es Marco? O mejor, ¿hay alguien tras ese juego de máscaras, o tan solo otras máscaras, cascarones vacíos? Es la teoría de la cebolla aplicada a las identidades contemporáneas: bajo las capas concéntricas nunca se encuentra el secreto ni el verdadero yo; tan solo más capas que conducen al vacío total (De Pedro, 2011).

Al final de la película, Johnny expresa, en una conversación su preocupación por ser una “persona”:

JOHNNY

Layla?

LAYLA

Yes, Johnny...what's wrong?

JOHNNY

I'm fucking nothing...I'm not a
person.

There's silence on the other end.

LAYLA

Why don't you volunteer or
something.

JOHNNY

I'm serious. I don't know what to
do... I want to be a --

(ALT- I want to be a fucking real person)

LAYLA

You will.⁴⁴

Ante la pregunta de “¿Quién es Johnny Marco?” que planteaba De Pedro, Carlos Reviriejo, apunta: “la respuesta no es fácil frente a un personaje pasivo, cuyo rostro es la máscara de la impavidez, la indiferencia, acaso el hastío” (Reviriejo, 2014). Identidad y *ennui* se interrelacionan así en la construcción del personaje principal. Del mismo modo, Reviriejo apunta dos significativos espacios de intervención: la piscina y el desierto. Este último cobra interés por su correlación con la apreciación que hace Daniel Lesmes sobre el último verso de la siguiente estrofa de *Las flores del mal* de Baudelaire:

“¡Saber amargo aquel que se obtiene del viaje!

Monótono y pequeño, el mundo, hoy día, ayer,

Mañana, en todo tiempo, nos lanza nuestra imagen:

¡En desiertos de tedio, un oasis de horror!” (Baudelaire, 1994: 179)

Lesmes ahonda en la utilización alegórica de la palabra “desierto”:

No se puede perder de vista el nuevo uso metafórico que aquí se hace de la palabra desierto, que anteriormente se asignó a la multitud, como la palabra oasis se aplica en este contexto a la individualidad. Desde luego no parece que el viaje nos lleve muy lejos, pues no es posible la lejanía. Con este poema sobre la mesa escribe Benjamin: “El último viaje del flâneur: la muerte. Meta de este viaje: lo nuevo” (2005: 46). En qué consiste esa novedad es algo que el acidioso bien habría sabido responder, pues se podría decir que es lo nuevo lo que centra el deseo que está en juego tanto en la acedia como en el tedio, ya que tal novedad habría de suponer su superación a fuerza de afinar la membrana que separa lo real de lo irreal (Lesmes, 2015)

El desierto⁴⁵, como elemento espacial, trae connotaciones temáticas implícitas a la imagen. Coppola, con ello, imprime una estética “americana” —en concreto, del oeste norteamericano— a su

⁴⁴ Traducción de la investigadora: “JOHNNY: ¿Layla?/ LAYLA: Sí, Johnny... ¿qué ocurre?/JOHNNY: No soy nada... No soy si quiera una persona (Hay silencio al final)/ LAYLA: ¿Por qué no haces un voluntariado o algo?/ JOHNNY: Voy en serio. No sé qué hacer para... quiero ser una... (ALT- Quiero ser una jodida persona de verdad)/ LAYLA: Lo serás.

⁴⁵ Sobre el desierto y sus connotaciones estéticas: *Caminar, temblar, demorarse* (Cragolini, 2013)

película, alejándose del estilo más europeo con el que algunos críticos la habían tildado en sus anteriores películas. Así lo propone Todd Kennedy, que asegura que, desde el prisma del vagabundo-héroe — *hobo-hero*—, Coppola invoca la identidad estadounidense, así como la cultura posmoderna de Los Ángeles. Esta ciudad, presente en la mayor parte de la película, define la identidad del personaje y le traspasa significación a su presencia. Del mismo modo, Roma es un elemento imprescindible de *La gran belleza*. Gambardella representa a un individuo característico nacional-italiano. La identificación con la ciudad en la que se mueve es, así como lo era Los Ángeles para Johnny Marco, fundamental. El caminante de Roma vagabundea por las calles, así como el representativo de Los Ángeles lo hace en coche. Por ello, es significativo que, en el momento de alejarse de ambas ciudades, Sorrentino muestre a Jep alejándose en barco, así como Coppola hace bajar del coche a Johnny y comenzar a andar. El esquema espiralado se rompe por medio de la introducción de una acción nueva.

Rachel Donadio va más allá para contemplar el film del italiano como un ejemplo de la decadencia de Italia (Donadio, 2013). Se apoya, para ello, en las palabras del mismo Sorrentino:

In Rome today, "since it's hard to be optimistic, it's hard to be positive, there's a kind of lassitude that found its symbolic culmination in dancing, in conga lines, in trying to seduce the beautiful woman of the moment or the beautiful man of the moment," Mr. Sorrentino said, settling into an armchair and puffing on a small cigar. "It seemed that this had become the principal occupation of the country⁴⁶." (Donadio, 2013)

Donadio advierte que la película trata del viaje órfico del protagonista a través de las calles de Roma, identificándola con la situación actual del país. Enrica Picarelli afirma que *La gran belleza* trae la memoria cultural italiana contemporánea a escena. Según la autora: "Sorrentino manages to turn the obsession with beauty and youth that has been so glorified in the three decades of berlusconismo, into an

⁴⁶ Traducción de la investigadora: "En Roma, hoy en día 'desde que es duro ser optimista, es difícil ser positivo, hay un tipo de lasitud que encuentra su culminación simbólica en el baile, en la conga, en intentar seducir a la mujer bella del momento o al hombre bello del momento' dice Sorrentino, acomodándose en un sillón y fumando un pequeño cigarro. 'Parecía como si esta se hubiera vuelto la principal ocupación del país'".

occasion of collective self-reflection"⁴⁷ (Picareli, 2015). Según Mariarosa Mancuso:

E' un film kirkegaardiano. E' un film céliniano. E' un ritratto fedele della città eterna. E' un ritratto fedele dell'Italia di oggi. E' una metafora dei tempi decadenti che stiamo attraversando. Federico Fellini in la "Dolce vita" si affacciava alla balaustra per guardare giù. Oggi non c'è neanche più la balaustra, crollata anche lei" (Mancuso, 2013)⁴⁸.

Donadio también compara la película con *La dolce vita* (Federico Fellini, 1960), pero en su versión más amarga. El paralelismo entre las dos obras es inevitable. En *La dolce vita*⁴⁹, Marcello —un periodista que vaga por las calles en busca de noticias— define a Roma como una "jungla donde esconderse". Esta película sirve como precedente directo de la de Sorrentino. La nada que embadurna sus días se refleja más por el sentimiento ausente que le provocan los acontecimientos que le suceden al protagonista que por lo que realmente pasa durante el metraje —si bien es cierto que la estructura es casi imperceptible y la temática se encuentra escasamente delimitada—. Marcello parece un mero espectador de su vida, al igual que Jep. Este ejercicio de presenciar los acontecimientos en lugar de participar en ellos se ha incrementado en la actualidad, reforzado por la presencia de las pantallas que eluden la responsabilidad directa con los actos. La participación en estos medios es relativa, ya que se hace de un modo virtual. Paradójicamente, la participación virtual se convertirá en un acto pasivo en la vida real. Será prácticamente estática, donde gestos de índole tanto profesional como personal se realizarán a través de una pantalla. Este comportamiento se expande hasta el terreno real, y los protagonistas asisten a sus propias vidas como meros espectadores, remitiendo al proceso abordado en el capítulo anterior sobre la ficcionalización de la realidad y la hiperrealidad que imitan estos medios. Volvemos los pensamientos de Žižek en *Bienvenidos al desierto de lo real* (2005) sobre el espectáculo de lo real en el que la ficción y la

⁴⁷ Traducción de la investigadora: "Sorrentino logra convertir la obsesión por la belleza y la juventud, que ha sido tan glorificada en las tres décadas de berlusconismo, en una ocasión para hacer una auto-reflexión colectiva".

⁴⁸ Traducción de la investigadora: "Es un film kierkegariano. Es un film celiniano. Es un retrato fiel de la Ciudad Eterna. Es un retrato fiel de la Italia de hoy. Es una me'tafora del tiempo decadente que estamos atravesando. Federico Fellini en *La dolce vita* se apoyaba en la barandilla para mirar abajo. Hoy ni siquiera hay una barandilla, ha colapsado, también".

⁴⁹ Véase también: *Doing the locomotion: Paolo Sorrentino's La grande bellezza* (Bamforth, 2015); *Lo que no hemos visto de La grande bellezza* (Juliana, 2014); *Riguardare la "Dolce vita" pensando alla "Grande bellezza"* (Fassio, 2014).

realidad se confunden y, con ella, los comportamientos del individuo hacia estas.

Al final de *La gran belleza* Jep toma el control de su historia y vuelve a su casa; Marcello, en *La dolce vita*, no. Los cincuenta años que separan ambas películas nos permiten reflexionar sobre los distintos finales que tienen ambas narraciones. Las dos parten de un esquema muy similar: un escritor vaga por Roma entre fiestas y divertimentos varios. Pero mientras Jep repara en este vacío desde un prisma interior, Marcello sucumbe a la instantaneidad del momento. Jep se sale de la estructura espiralada que le retiene en Roma, y vuelve a su isla, finalizando su periplo romano. Marcello, sin embargo, queda retenido en ella, en la repetición y falsa sensación de dinamismo. El final de *La dolce vita* muestra a un ya envejecido protagonista que sigue de fiesta cuando es llamado desde el otro lado de la playa por una joven a la que no alcanza a oír. No se acerca, no se llega a comunicar con ella. Una mujer que forma parte del convite le llama y él acude. De nuevo, la incomunicación se muestra como un elemento macrotextual temático presente en este tipo de narraciones. Mientras este es un pilar fundamental en el film de Fellini, cincuenta años después el drama se sitúa principalmente en la incapacidad de desarrollarse como lo que el protagonista es: un escritor de novelas. El *divertissement* por encima del mero entretenimiento. Las distintas preocupaciones remiten a las que se presentan en diferentes épocas: mientras que en los años sesenta vemos distintas películas cuya temática se centra en la incomunicación —como, por ejemplo, la trilogía de Antonioni—, hoy en día, una de las temáticas que más se han incrementado es, como exponemos en este trabajo, la relativa a la identidad. El final de *La gran belleza* no es conclusivo, pero nos orienta, como a los personajes, y propone un rumbo de partida para comenzar otra nueva historia.

El periplo romano de Jep da pie a su comparativa con el viaje contemporáneo a través de referentes clásicos como el de Ulises —mucho más cercano a la reinterpretación de James Joyce en su *Ulises* (2011)— u Orfeo (Donadio, 2013). Sin embargo, el tema del viaje está también presente en el periodo cinematográfico reciente; así, nos encontramos con películas donde el viaje del protagonista se reduce a esos paseos por la ciudad. En estas films seremos testigos de los largos paseos solitarios, desde distintos ángulos, por las ciudades. El viaje se hará a otro nivel: en un espacio cerrado, dando paso a la estructura en espiral que repite los lugares comunes y magnifica el lento transcurrir del tiempo. Es un reconocimiento espacial dentro del proceso de

autodescubrimiento que se desarrolla, de nuevo, en esta forma espiralada. El paralelismo entre la historia que se nos plantea en *La gran belleza* y el viaje no es casual. El propio director provoca esta analogía al introducirnos a la película con la misma cita con la que se inicia *Viaje al fin de la noche*, de Louise-Ferdinand Céline:

Viajar es muy útil, hace trabajar la imaginación. El resto no son sino decepciones y fatigas. Nuestro viaje es por entero imaginario. A eso debe su fuerza.

Va de la vida a la muerte. Hombre, animales, ciudades y cosas, todo es imaginado. Es una novela, una simple historia. Lo dice Litré, que nunca se equivoca.

Y, además, que todo el mundo puede hacer igual. Basta con cerrar los ojos.

Está del otro lado de la vida (Céline, 2014: 7).

El paralelismo entre la novela y la película se refleja incluso en la musa de Jep, Elisa. El libro de Céline está dedicado a Elisabeth Craig, una bailarina americana con la que el escritor mantuvo un tumultuoso romance. Henru Mahé la describe de la siguiente forma: "Grandes ojos verde cobalto [...]. Naricilla fina... Una boca rectangular y sensual [...]. Largos cabellos dorados tirando a rojizos en bucles hasta los hombros" (Mahé, 2011). Descripción muy cercana a la que se podría hacer de Annaluisa Capasa, la actriz que interpreta a la joven musa. Además, en este mismo libro, Céline aborda el tema del *ennui*:

La vie c'est une classe dont l'ennui est le pion, il est là tout le temps à vous épier d'ailleurs, il faut avoir l'air d'être occupé, coûte que coûte, à quelque chose de passionnant, autrement il arrive et vous bouffe le cerveau⁵⁰ (Céline, 1966: 259).

Si bien en la novela el protagonista, Ferdinand, realiza un periplo entre Europa y América, Jep no se mueve de Roma —a excepción de puntuales salidas como la que realiza al Costa Concordia— hasta el final de la película. El dinamismo del primero se contrapone al falso dinamismo del segundo, mucho más peligroso que el estatismo, ya que juega en el terreno de las apariencias a ser algo que, ciertamente, tan solo imita.

⁵⁰ Traducción de la investigadora: "La vida es una clase donde el aburrimiento es el peón. Él está ahí todo el tiempo para espiar, a propósito, necesita tener el aire ocupado, cueste lo que cueste, a cualquier cosa emocionante, de lo contrario, viene y os engulle todo el cerebro".

Paradójicamente, esta sensación de movimiento es constante en la película. A través de lo que Picarelli denomina “estética neobarroca” (2015), Sorrentino se desarrolla a través de los rápidos movimientos de cámara que captan el ambiente envolvente que rodea a Jep y la belleza de una clave en la Historia: “Gliding on white, wide surfaces, on the fountain's shimmering waters, on the busts of the heroes of the Roman Republic, on the melancholic abandonment of hidden gardens, the discovering eye of these *flâneurs* presents the Italian viewer with mementoes of history”⁵¹ (Picarelli, 2015: 8). Por este escenario se mueve el *flâneur* al que se refería Musset en el texto de Lesmes: el caminante, explorador urbano. Jep es un *flâneur*, lo que le identifica como un personaje propiamente europeo y, en este caso, italiano; así como Johnny era un *hobo-hero* estadounidense. Como hemos dicho previamente, el sujeto no anda sino que vaga: no tiene destino, no va necesariamente hacia ninguna parte.

La grande bellezza se presenta, por tanto, como una particular historia de viaje o de vuelta a casa, siguiendo la tradición de otros muchos relatos reflejados en otros medios —como la novela— que muestran el viaje como camino para definir la identidad del protagonista. Así, encontramos diferentes personajes que realizan sus viajes y, con ello, inician el proceso de “la búsqueda” voluntariamente o involuntariamente: desde el ya antes citado Ulises (*La Odisea*, Homero, 1910)⁵² hasta Alonso Quijano (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Cervantes, 2015), Leopold Bloom (*Ulises*, Joyce, 2011)⁵³ o el referente *beat* Sal Paradise (*En el camino*, Kerouac, 1998). En un fragmento de la novela *En la carretera*, el protagonista adquiere una auténtica consciencia del ser Otro durante un viaje; un instante, sin embargo, de plena lucidez, pérdida de la identidad y reflexión que el autor, a través de su alter ego, expresa de la siguiente manera:

Me desperté cuando el sol se ponía rojo y fue aquel un momento inequívoco de mi vida, el más extraño momento de todos, en el que no sabía ni quién era yo mismo: estaba lejos de casa, obsesionado,

⁵¹ Traducción de la investigadora: “Deslizándose en blanco, amplias superficies, en las aguas brillantes de la fuente, en el busto de los héroes de la República Romana, en el melancólico abandono de jardines escondidos, el ojo descubridor de estos *flâneurs* presenta al espectador italiano con recuerdos de la historia”.

⁵² En *La Odisea* Ulises hace alusión a su propia identidad cuando le dice a Polifemo que su nombre es “Nadie”. Homero, *La Odisea*, Canto IX.

⁵³ Esta novela introdujo serios cambios en la narración y en la variación tiempo-espacio, siendo fundamental para considerar los cortos periplos urbanos como dignos de considerar “historias de viaje” —por su evidente analogía con *La Odisea*—, ya que la acción se desarrolla durante un solo día, 16 de junio de 1904, en Dublín.

cansado por el viaje, en la habitación de un hotel barato que nunca había visto antes (...). No estaba asustado, simplemente era otra persona, un extraño, y mi vida entera era una vida fantasmal. Estaba a medio camino atravesando América, en la línea divisoria entre el Este de mi juventud y el Oeste de mi futuro, y quizá por eso sucedía aquello allí y entonces, aquel extraño atardecer rojo (Kerouac, 1998: 27).

La sensación de cambio en el viaje es constante. La alteración de escenario, gente y ambiente provoca la transformación del protagonista, así como marca en su memoria la experiencia de quién es. La identidad fluctúa y se modifica, así como lo hace el paisaje y los recuerdos se graban en su mente. En el cine nos encontramos igualmente con narraciones en las cuales la historia gira en torno a un viaje revelador, muchas de ellas *road movies*, como sucede con *París, Texas* o *Diarios de motocicleta* (Walter Salles, 2004).

Sin embargo, el dinamismo de estas narraciones se contrapone con el movimiento espiralado de: *La gran belleza* y *Somewhere*. En ellas, el viaje de es principalmente interior, hacia su identidad: es un viaje de autodescubrimiento. El Yo se ejecuta como el eje de una travesía hacia sí mismo que solo se logra superar a través del *divertissement* vital, no del vulgar entretenimiento. En la sociedad del cansancio el sujeto se doblega a una vida placentera, no de verdadera satisfacción. Este recurso fácil termina por aburrir a los protagonistas de estos films. Sin embargo, el movimiento de todos ellos se resuelve cuando salen de la espiral, de la repetición.

El gran acierto de estas narraciones audiovisuales contemporáneas es que, en esta ocasión, el viaje es, por entero, una reflexión interiorizada del protagonista. La travesía no se produce tanto por fuera como por dentro: hay una voluntad de ahondar en la identidad de los protagonistas que va más allá de adelantar terreno en el camino. El movimiento puede no llevar a ningún sitio exteriormente, porque lo que interesa es el interior de los protagonistas. *La gran belleza*, sin embargo, nos narra un viaje truncado: un alto en el camino que ha durado demasiado tiempo, desde los veintiséis hasta los sesenta y cinco años del personaje, como si Ulises hubiera sucumbido al dulce canto de las sirenas e, hipnotizado, no hubiera escogido el camino de vuelta. Así, Jep no parece llegar a ningún sitio hasta el final: su casa.

Por tanto, podríamos decir que las historias de autodescubrimiento del siglo XXI no se componen exclusivamente de *road movies* donde el

viaje representa el aprendizaje, sino que la propia reflexión interior contribuye a tomar consciencia del Yo, en un bucle del que el personaje necesita salir de la única manera posible: moviéndose hacia delante.

Llegados a este punto debemos, aunque tan solo sea por encima, exponer la importancia de estas historias de autoaprendizaje y su presencia en la literatura. Los términos alemanes *Bildungsroman*⁵⁴ y las *Künstlerroman* hacen referencia a dos tipos de novelas de aprendizaje que debemos nombrar, aunque no necesariamente pertenezca a estas, al hablar del autodescubrimiento en *La gran belleza*. El primero se refiere a ese tipo de relatos en donde el protagonista se ilustra durante su crecimiento, expresando una evolución a todos los niveles, con ejemplos como *Demian: Historia de la juventud de Emil Sinclair* (*Demian: Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend*, 1919) Herman Hesse (2007) o *La montaña mágica* (*Der Zauberberg*, 1924) de Thomas Mann (2005). El segundo es una subcategoría del primero, que se focaliza en el aprendizaje como artista y la evolución de este, como sucede en novelas como *La muerte en Venecia* (*Der Tod in Venedig*, 1912) (Mann, 2005).

Si bien no podremos decir que *La gran belleza* es un relato del tipo *Bildungsroman* propiamente dicho, sí encontramos cierta correspondencia con las *Künstlerroman*. En concreto, y más allá de la evolución como artista que pueda mostrar Jep, su obsesión por la belleza y su búsqueda a través de las calles de Roma nos recuerda a la pasión que desprendía el escritor Gustav von Aschenbach al observar la silueta de Tadzio en *La muerte en Venecia*. Esta inclinación hacia lo bello es el punto en común entre los dos personajes: uno porque la busca sin cesar y el otro porque ya la ha encontrado y no es capaz de abandonarla. Jep habla sobre los “exiguos e inconstantes destellos de belleza”, particular expresión que nos remite al inicio de otra obra que aborda el tema de la belleza: el poema *Endymión*, de John Keats:

A thing of beauty is a joy for ever:
Its loveliness increases; it will never
Pass into nothingness; but still will keep
A bower quiet for us, and a sleep

⁵⁴ Este término fue acuñado por Johann Carl Simon Morgenstern, aunque este tipo de novela ya fue analizada por Friedrich von Blanckenburg en su *Versuch über den Roman* (Ensayo sobre la novela) en 1774. (Swales, 1978: 13).

Full of sweet dreams, and health, and quiet breathing (Keats, 1818).⁵⁵

La belleza del recuerdo es infinita, inacabable. Crece y se entremezcla con la ficción, se transforma e inunda al personaje de nostalgia. François Cheng describe este proceso y los porqués de este sentimiento en una de sus meditaciones sobre la belleza:

La idea de esos instantes únicos, cuando son felices y bellos, suscita en nosotros sentimientos desgarradores, acompañados de infinita nostalgia. Nos rendimos a la evidencia de que la unicidad del instante está ligada a nuestra condición de mortales; nos la recuerda sin cesar. Es la razón por la cual la belleza nos parece casi siempre trágica, atormentados como estamos por la conciencia de que toda belleza es efímera. También es la ocasión para nosotros de subrayar desde ahora mismo que toda belleza está precisamente ligada a la unicidad del instante. Una verdadera belleza nunca sería un estado perpetuamente anclado en su fijeza. Su advenir, su aparecer ahí, constituye siempre un estado único; es su modo de ser. Puesto que cada ser es único y cada uno de sus instantes es único, su belleza reside en su impulso instantáneo hacia la belleza, constantemente renovado y cada vez como nuevo (Cheng, 2007: 22).

La búsqueda de la belleza es relegada a un segundo plano una vez el escritor llega a Roma, sin por ello conferir al personaje de una vida carente de ella, ya que Sorrentino se encarga de mostrarnos cómo Gambardella la capta en cada rincón de Roma, aunque tan solo sea como mero espectador. La contemplación fragmentada en vez de profunda —a través de miradas furtivas a su alrededor— no simboliza sino un hábito contemporáneo que es el consumo fragmentado y superficial de información⁵⁶.

⁵⁵ Traducción de la investigadora: “Una cosa bella es un disfrute eterno: su gracia crece; nunca pasará a la nada; pero todavía guardará una promesa silenciosa para ambos, y un sueño lleno de dulces sueños, y salud, y suave respirar”.

⁵⁶ Véase: *La era de la información fragmentada* (Cerezo, 2008) y *La participación de la audiencia en la televisión: de la audiencia activa a la social* (Quintas Froufe y González Neira, 2015).

7.2.3. Individuos sin rumbo en la sociedad del cansancio. Características identitarias sobre el *ennui* y el autodescubrimiento en *La gran belleza*

El Otro en el Yo: la identificación vía referencias culturales

Las referencias culturales sitúan al Otro en uno mismo: la identificación con lo ajeno se suma al Yo, por lo que cuando aparecen en las obras de ficción incorporan a la historia parte de la esencia y rasgos de estas. Pueden aparecer insinuadas por el autor o directamente nombradas por alguno de los personajes. Esto permite que los personajes se completen a través de los matices de otros, ajenos a ellos, permitiéndonos una lectura más amplia de la personalidad del individuo y de la propia película.

En el caso de *La gran belleza* encontramos ciertos referentes mencionados directamente por personajes o introducidos en la trama. A parte del ya mencionado texto de Céline, que actúa como introducción a la película, aparecen citados otros autores como Gustav Flaubert, André Bretón, Iván Turgenev o Marcel Proust. Tres de ellos son escritores franceses que, de un modo u otro, abordaron las cuestiones que venimos tratando en estos capítulos desde su perspectiva interna. Es cierto que también se citan a más personajes públicos, como cantantes, críticos gastronómicos o literarios, pero restringiremos nuestro interés principalmente a los escritores galos, por su cercanía con la historia y los temas a tratar.

Gambardella nombra a Flaubert a propósito de la “nada”. Anteriormente hemos hablado de este tema y de su empeño en escribir una novela sobre ella, motivo que aborda en la película: “Questa è la mia vita: il nulla. Flaubert voleva scrivere un romanzo sul nulla e non ci è riuscito: dovrei riuscirci io?”⁵⁷. Como ya hemos expuesto, el escritor francés destacó las cualidades que debía tener una historia que abordara este tema: no depender de nada externo, que se encuentre cohesionada por la fuerza de su estilo y que careciera prácticamente de tema o, por lo menos, que fuera casi invisible, si tal cosa fuera posible (Flaubert, 1989). Las idas y venidas de Jep, sin embargo, tienen que ver con esa búsqueda de algo auténtico, ese viaje hacia un nivel superior. La consciencia del vacío que impregna su vida en Roma es, para

⁵⁷ Traducción de la investigadora: “Esta es mi vida: la nada. Flaubert quería escribir una novela sobre la nada y no lo consiguió: ¿debería conseguirlo yo?”.

alguien como él que aspira a “algo más”, el encuentro directo con la nada. Relacionados con esta sensación se hallan los actos de vagar por la ciudad y las congas que no llevan a ninguna parte. También lo está el deseo de desaparecer, de convertirse a sí mismo en “nada”. Esta petición se la hace al amigo que hace desaparecer la jirafa frente a él, para toparse con la respuesta con la que terminará la película: “Es solo un truco”. Este giro final nos hace reflexionar sobre si realmente Jep ha desaparecido y estamos, ahora sí, ante una historia sobre la nada personificada en un hombre: Jep Gambardella.

La vacuidad de la vida en Roma también conduce a la nada. A través del canto de sirenas que la ciudad ofrece en forma de entretenimiento, Jep es incapaz de cumplir su destino. La capital italiana es una jaula donde quedan encerrados los marineros, sucumbidos por sus diversiones y, por qué no, su belleza. Desde el principio Jep nos indica que él estaba destinado a la “sensibilidad”, por lo que ya nos hace saber que no ha cumplido con su sino. Y es que nos encontramos con un término cuya aplicación a la escritura es prácticamente paradójica ya que, cuando se escribe sobre la nada, esta deja de serlo.

Sin embargo hay ciertos textos que coinciden, aunque sea en parte, con la descripción hecha por Flaubert. La misma novela *Nadja* de André Bretón (1999) posee algunos tintes surrealistas que repercuten en su estructura irregular. Sin ser directamente nombrada, su inicio es citado por Gambardella en la película: “‘¿Quién soy yo?’ Así comenzaba una novela de Breton. Naturalmente en la novela no hay respuesta”. Las cuestiones sobre la identidad vuelven a aflorar e, irremediablemente, volvemos a crear un paralelismo con la historia de Jep.

Otras referencias que aparecen en la película parten de la siguiente conversación entre Jep y Andrea, el hijo hipersensible de Viola que coquetea con la idea del suicidio:

ANDREA

Proust escribe que la muerte podría alcanzarnos esta misma tarde. Proust mete miedo. No mañana, no dentro de un año, sino esta misma tarde, escribe.

JEP

Pero ya es de noche, así que ya será la tarde de mañana.

ANDREA

Turguéniev dijo: "La muerte había posado su mirada sobre mí, notándome".

JEP

No te tomes tan en serio a esos escritores.

ANDREA

Si no me tomo en serio a Proust, ¿a quién me tomo en serio?

JEP

No tomes nada en serio, acepta el menú naturalmente. Algunas cosas son muy difíciles de comprender para una sola persona.

ANDREA

Que tú no lo hayas comprendido no significa que nadie pueda comprenderlo.

Es inevitable, cuando se nombra a Proust, y más aún en relación con esta película, no recordar el tan citado fragmento en el que, a través del sabor de una magdalena, el protagonista rememora su pasado:

En el mismo instante en que ese sorbo de té mezclado con sabor a pastel tocó mi paladar... el recuerdo se hizo presente... Era el mismo sabor de aquella magdalena que mi tía me daba los sábados por la mañana. Tan pronto como reconocí los sabores de aquella magdalena... apareció la casa gris y su fachada, y con la casa la ciudad, la plaza a la que se me enviaba antes del mediodía, las calles... (Proust, 1998).

La nostalgia es, por tanto, otro de los rasgos inherentes en la película que se encuentra plasmada en sus personajes; como recita el mejor amigo de Jep en su obra: "¿Qué tenéis en contra de la nostalgia? Es la única distracción posible para quien no cree en el futuro". Walter Benjamin, a propósito de Proust y el recuerdo, escribió:

Se sabe que Proust no ha descrito en su obra la vida tal y como ha sido, sino una vida tal y como la recuerda el que la ha vivido. Y, sin

embargo, está esto dicho con poca agudeza, muy, pero que muy bastamente. Porque para el autor reminiscente el papel capital no lo desempeña lo que él haya vivido, sino el tejido de su recuerdo, la labor de Penélope rememorando (Benjamin, 2001: 18).

De nuevo remitimos a la historia de viajes por antonomasia: *La Odisea*. Pero no solo se utilizan las referencias para introducir motivos culturales en la trama, sino que también salen a raíz de otros rasgos *identitarios* que dejan entrever parte de la personalidad del protagonista, como refleja esta conversación entre Ramona y Jep:

RAMONA

¿Conoces a Venditti?⁵⁸

JEP

Conozco a todo el mundo.

RAMONA

Debe ser muy satisfactorio conocer a tanta gente.

JEP

No te garantiza la felicidad.

RAMONA

¿La gente te ha decepcionado?

JEP

Yo los he decepcionado.

La pantalla-espejo: un hombre mirando a cámara

La primera escena en la que vemos a Jep Gambardella es en su fiesta de cumpleaños. Después de casi siete minutos de movimientos bruscos de cámara, bailes en corro y una introducción a los chismorreos que azotan cada esquina, un hombre se gira al ritmo que la cámara se le acerca y le enfoca la cara. Es un hombre de sesenta y cinco años, bien vestido; más adelante sabremos también otras cualidades de él: es bien hablado, culto y está desencantado, pero hasta ahora solo vemos un hombre pasándose en grande en una fiesta. Sin embargo,

⁵⁸ Se refiere al cantautor italiano Antonello Venditti.

Sorrentino no presenta al protagonista hasta que todos los invitados se enfilan obedeciendo los pasos de una coreografía, a cámara lenta. Es entonces cuando Jep comienza a hablar. Todos hacen los mismos movimientos siguiendo el ritmo musical de *Mueve la colita* de El Gato DJ, otorgándoles un semblante algo patético: la multitud agolpada imitando los mismos movimientos que la industria musical les ha brindado y que todos copian. Nadie destaca: todos son iguales. Una sensación que recuerda a la expresada por Byung-Chul Han en su libro *La agonía del Eros* (Han, 2014) que desarrollamos anteriormente. Un otro que termina aburriendo más por igual que por diferente: la alteridad destruida por la otredad en pro de lo mismo antes que de la diferencia. Es justamente el protagonista el que rompe la monocromía al salirse de la fila, encender un cigarrillo, y mirar fijamente a cámara. Entonces comienza la voz en *off*.

La primera reflexión, en la misma línea nostálgica que predominará en el resto de la película, aborda un recuerdo infantil. El formato es prácticamente testimonial. Jep va a contarnos, a nosotros, al público, algo. Nos hace cómplices, nos sumerge en su historia al mirarnos directamente.

La mirada a cámara es un recurso cinematográfico usado con diferentes objetivos⁵⁹. En este caso, funciona como un espejo del protagonista: así se presenta el personaje, dispuesto a descubrirnos todo. Sin embargo, sabremos, cuando cite a Bretón, que es posible nunca sepamos quién es: si es un personaje de novela que puede o no desaparecer hacia el final del relato. Pero la pregunta del escritor surrealista sigue en el aire: “¿Quién soy yo?”.

Gambardella mira a cámara como un invitado en un programa de televisión. Para grabarse en nuestras mentes, como se graban los recuerdos en la suya. Se mira, pero no se puede ver. Sin embargo, utiliza la primera persona en *off* para narrarnos la historia que vamos a ver, como los protagonistas de las novelas. Nos grabamos y nos miramos al espejo para ver quiénes somos y en lo que nos estamos convirtiendo, por lo que el nuevo espejo del s. XXI, la pantalla⁶⁰, se convierte en ese lugar al que el personaje recurre para verse a sí mismo a través del público, desgranando una nueva función: la de pantalla-confesionario.

⁵⁹ Es muy interesante leer al respecto el artículo de Carles Matamoros Balasch sobre las miradas a cámara, su evolución en el cine y las distintas causas que pueden generarlas: “La mirada a cámara: algo más que un motivo visual” (Matamoros Balasch, 2010).

⁶⁰ Desarrollado en la Parte III de este trabajo.

Para ello, el primer plano, casi detalle, aporta suficiente expresividad para indagar en la personalidad del protagonista en lo que parece un gesto honesto: mirando al público a los ojos. Según Picarelli:

Gambardella, at minute 10 of the film establishes the surface/depth dialectic around which *The Great Beauty* develops. These motifs come together in the dynamics of identification/lack of identification that viewers engage with Jep the character, but also with themselves (Picarelli, 2015: 12)⁶¹.

Otro de los elementos microtextuales temáticos propios del lenguaje cinematográfico que hay que destacar es el movimiento frenético de cámara a través de las calles de Roma. Este enlaza, además, con la temática y el motive del vacío: "The baroque movement on the void of our times that Sorrentino practices with emphatic virtuosity is measured on the same void, and on a sort of acknowledgment of being that is registered with no ambiguity whatsoever"⁶² (Picarelli, 2015: 12-13).

La realidad-ficción en La gran belleza

La dicotomía entre realidad y ficción es, como hemos señalado en anteriores apartados, una de las características presentes dentro de la temática de la identidad en el siglo XXI. *La gran belleza* no es una película con tintes surrealistas, pero sí nos deja entrever que la ficción puede construir realidades y viceversa. Desde el mismo planteamiento en el que un escritor "crea" una historia, nos introducimos en un relato que puede, como su propia obra, regirse bajo las leyes de la imaginación de un autor.

Así, el techo de la habitación de Jep se convierte en mar cuando lo mira. La imposibilidad física de ese emplazamiento nos descubre una violación natural a favor de la imaginación del artista. Vemos el mar moverse, incluso observamos cómo lo atraviesa una lancha, parte del recuerdo de Jep. Sin embargo, el autor, que ha vivido recordando

⁶¹ Traducción de la investigadora: "Gambardella, en el minuto diez de la película, establece la superficie/profundidad dialéctica sobre la cual se desarrolla *La gran belleza*. Esos motivos vienen juntos en las dinámicas de identificación/falta de identificación con los que los espectadores se comprometen con el personaje de Jep, pero también con ellos mismos".

⁶² Traducción de la investigadora: "El movimiento barroco en el vacío de nuestros tiempos que Sorrentino practica con enfática virtuosidad se mide en el mismo vacío, y en una especie de conocimiento del ser que está registrado sin ambigüedad alguna".

aquella noche en la isla e, incluso, se ha inspirado en ella para escribir su libro *El aparato humano*, tan solo posee una parte de la historia: su versión. La otra parte solo la puede encontrar, una vez muerta Elisa, en el diario que su viudo encontró tras el fallecimiento. Sin embargo, cuando acude a él ya es tarde: este lo ha tirado y nunca tendrá esa pieza clave del puzzle. Su versión necesariamente se convertirá en verdad, a falta de una perspectiva más completa —y, aun así, la ficcionalización de la historia ha tenido necesariamente que transformarla—.

Además, el final de la película nos abre una puerta hacia la magia —de la ficción— y hace hincapié en la estructura del relato, provocando las dudas respecto a que si lo que hemos visto, realmente, existe o es tan solo parte de la imaginación de un autor:

Termina siempre así, con la muerte. Pero primero estuvo la vida. Escondida tras el *bla, bla, bla, bla, bla*. Todo está sedimentado bajo la charlatanería y el rumor. El silencio y el sentimiento. La emoción y el miedo. Los exiguos e inconstantes destellos de belleza. Y luego la tristeza desgraciada y el hombre miserable. Todo sepultado bajo la vergüenza de estar en el mundo. *Bla, bla, bla, bla*. Más allá está el más allá. Yo no me ocupo del más allá. Por tanto, que esta novela dé comienzo. En el fondo, es solo un truco. Sí. Es solo un truco.

Esta última reflexión parece la despedida de Jep Gambardella o, más preciso, la muerte de Jep, necesaria para la construcción de otro personaje que comienza al final de la historia. La estancia en Roma, por tanto, ha sido la de un fantasma, puesto que ha desaparecido —sabemos que todo aquel que sucumbía a los cantos de las sirenas nunca llegaba a salir de la isla y terminaba muerto—. El truco es poder cambiar, poder ser otro, bajo las reglas del viaje —recordemos la sensación de ser otra persona de Sal Paradise en el fragmento de *En el camino*— o de andar bajo la suerte de la ficción, donde todas las reglas pueden ser modificadas en favor de un giro narrativo.

El tiempo parece detenerse al final de la película: “In the final credits of *The Great Beauty*, the camera glides in a boat down the green-brown Tiber. There is no music, only the cawing of birds. Time stops, and everything is beautiful, as only Italy can be”⁶³ (Donadio, 2013). Y

⁶³ Traducción de la investigadora: “En los créditos finales de *La gran belleza*, la cámara se desliza en un barco verde-marrón por el Tíber. No hay música, solo el graznido de las aves. El tiempo se detiene, y todo es bello, como solo Italia puede ser”

precisamente el tiempo tiene un papel fundamental como elemento temático supratextual en la película: "Sorrentino returns again and again to the theme of the passing of time, saying that its film employs the 'dichotomy sacred/profane' to reflect on what is expendable, the latter, and what is worth preserving in memory, the former"⁶⁴ (Picarelli, 2015: 13). Sin embargo, el núcleo temático que sustenta a la película es el referido al *ennui*:

"Si me preguntan", explica Paolo Sorrentino, "qué significa *La gran belleza*", sería demasiado fácil y tentador responder: Roma. En cambio, para mí, *La gran belleza* es más exactamente ese gigantesco cansancio de vivir que se esconde tras la vida de Jep Gambardella" (Ordaz, 2014).

El *ennui* que sufre el protagonista en la sociedad del cansancio refleja no solo una característica propia de su época, sino el poder autorevelador del mismo y la solución al falso dinamismo que practican: el movimiento, tanto a nivel subjetivo —permitir la entrada del Otro, del Eros, según Byung-Chul Han, es el único remedio (Han, 2014)— como físico: el viaje como elemento determinante en el crecimiento personal exonera al individuo de la carga *identitaria* estática, haciéndole crecer y cambiar en un proceso de constante no-fijación y transformando finalmente a nuestro protagonista, nuestro escenario y, posiblemente, nuestra historia.

Tanto Gambardella como Marco representan a este individuo contemporáneo que se introduce en un bucle repetitivo de forma espiralada, cuya figura se inscribe dentro del marco de una ciudad destacada que parece encerrarlos y que desarrollan un viaje que indaga más en su profundidad interior que en un recorrido propiamente dicho por el exterior. La sensación de movimiento no les lleva a ninguna parte debido a la estructura en espiral en la que se mueven, desorientados y sin una meta definida. De este modo ve De Pedro a un tipo concreto de personaje contemporáneo, en relación a *Somewhere*, basado en un el individuo contemporáneo sumergido en el desconcierto global:

Ese llanto sordo, depurado, se escucha por toda la película, aunque sería superficial entenderla únicamente como el retrato de un artista pobre, rico y solitario. Algo de eso hay, pero no solo. Porque la

⁶⁴ Traducción de la investigadora: "Sorrentino vuelve una y otra vez al tema del paso del tiempo, diciendo que su película emplea la 'dicotomía sagrado/profano' para reflejar lo que es prescindible, lo último, y lo que vale la pena preservar en la memoria, lo primero".

desorientación de los personajes protagonistas, sean ricos o pobres, famosos o anónimos, es una constante en un cine contemporáneo que refleja así el vagabundear del hombre contemporáneo por un mundo sin rumbo y que le resulta incomprensible. Que tantos y tantos personajes de ficción se tambaleen por las películas como fantasmas borrachos es solo una muestra más de un desconcierto global. Incluso la extraña relación padre-hija que retrata la película, con algún secreto que nunca conoceremos, no hace sino hablarnos de un mundo en el que los papeles tradicionales han perdido su lugar, y solo pueden dejarse llevar por la marea (De Pedro, 2011).

8. El sumatorio de identidades en el tratamiento cinematográfico de género e hibridación

*I'm sick to death of this particular self. I want another.*¹
(Virginia Woolf)

8.1. El género o la metamorfosis en el doble

Según la clasificación que Bargalló Carreté (1994: 17) propuso para diferenciar los distintos tipos de dobles que aparecen en la literatura —y que ya abordamos en el apartado cinco de esta investigación—, podríamos categorizar estos en función de cómo se produce el desdoblamiento: por fusión, fisión o metamorfosis. Precisamente este último procedimiento, que puede ser o no reversible, no era considerado como “doble propiamente dicho” bajo el prisma de Lubomír Doležel, ya que en ningún momento dos seres exactamente iguales —es decir, el doble y el ente original— comparten el mismo mundo y plano temporal. Este doble, el metamorfoseado, carece de la característica necesaria de *componibilidad* que Doležel exigía en su tesis al respecto, en cuanto a que es imposible la coexistencia entre ambos y, por tanto, la interrelación. La presencia del Otro en este caso no se muestra como ajena en cuanto que comparten mismo cuerpo: el ente original nunca se encuentra en la tesitura de ver su rostro inesperadamente reflejado sobre otro individuo.

La metamorfosis, además, cuenta con una doble variante en cuanto a la materia corpórea del personaje: puede ser reversible o irreversible. En el primer caso, como sucede en la novela de Stevenson *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (Stevenson, 1999), el cambio físico es tan solo el reflejo de la profunda transformación interna del personaje, que cambia su personalidad y se convierte en Otro dentro de sí mismo. Jekyll y Hyde son sujetos distintos que comparten cuerpo y que nunca se encuentran presentes en el mismo momento y en el mismo lugar. Sin embargo, en el caso de que fuera irreversible, el físico puede mutar hasta los límites del género: el cambio entre hombre y mujer no conlleva un cambio de

¹ Traducción de la investigadora: “Estoy tremendamente aburrida de este Yo en concreto. Quiero otro” (Woolf, 1928: 308).

identidad personal. Esta mantiene intacta a excepción de las alteraciones inevitables que la mutación corpórea conlleva. Este es el caso de *Orlando* (Woolf, 1928), el héroe centenario de Virginia Woolf.

Este último planteamiento sobre el doble es, precisamente, un buen punto de partida para abordar las cuestiones que relacionan género e identidad. A sabiendas de que la identidad sexual en el cine contemporáneo ya es de por sí un tema que puede abarcar la extensión de un trabajo de investigación *per se* así como múltiples ensayos², lo que nos interesará abordar será el reflejo de la identidad más allá del género masculino o femenino para aproximarnos a la que subyace en la ausencia de géneros: la del ser humano.

Cécile Kovacshazy, en su libro sobre el doble *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle* relaciona el género y la figura del doble a través de la alegoría de tres grandes mitos en los que media la metamorfosis física (2012: 197-201). El primero es Tiresias, leído no solo como ejemplo de los dones de adivinación sino como símbolo de la ambivalencia sexual. Según la narración que Ovidio expone en el libro tercero de *Metamorfosis* (1997), Tiresias golpeó a dos serpientes que se encontraban unidas en la espesura, lo que provocó que pasara siete años³ convertido en mujer, hasta que volvió a encontrárselas y, tras volverlas a herir, volvió a su forma de hombre. Tiresias ejemplifica el cambio de género por castigo u obligación: su penitencia será ser convertido en mujer, en una clara alusión a la desigualdad sexual.

Otro de los mitos clásicos que aborda Kovacshazy sobre la ambigüedad sexual es el de Cenis y su posterior transformación en Ceneo. Cenis, tras ser forzada por el dios Poseidón, derramó tantas lágrimas que le fue concebido un solo deseo. Ella, para no ser humillada de nuevo, eligió ser un hombre. Así, Cenis se convirtió en el guerrero Ceneo. En este caso la decisión de cambio de sexo es consciente y deseada.

Kovacshazy también narra un tercer ejemplo, el de Iphis. Ante la insistencia del padre de Iphis por tener un varón, su mujer le hizo creer

² Y así sucede con los trabajos de Teresa de Laurentis como *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine* (1992) o *Eccentric subjects: Feminist theory and historical consciousness* (1990); de Julia Kristeva, como *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras*, coescrito con Arendt, H. (2000); o Laura Mulvey: *Some thoughts on theories of fetishism in the context of contemporary culture* (1993).

³ Siete eran también los días que el héroe/heroína de Virginia Woolf, Orlando, dormía cada vez que se reconvertía en hombre o mujer (Woolf, 1928).

que habían tenido un niño. Iphis creció como tal y, cuando fue prometida a la joven Yante, Iphis lloró por la imposibilidad de hacer feliz a su amada siendo del mismo sexo. Isis se apiadó de ella y la convirtió en un hombre. En este caso, el cambio de género tiene que ver con la educación y el cambio de roles, en una clara referencia a la importancia del entorno en los casos donde se realice la transformación.

En estos tres casos clásicos ser mujer se presenta como un castigo, así como ser hombre un premio, lo que evidencia una injusta desigualdad entre ambos géneros. Existe un ejemplo clásico que no tiene que ver con la metamorfosis sino con el travestismo de género, y es el caso de Aquiles en el Gineceo. Tetis, madre de Aquiles, envió desde joven a su hijo a la corte de Licomedes en Esciros, en la que vivió entre doncellas y donde era una más de ellas. Cuando llegó el momento, tuvo que decidir si seguir allí adoptando una vida inmortal y sin gloria o participar en la Guerra de Troya donde le daría la victoria a los griegos pero, sin embargo, perecería⁴. La vida con los ropajes de mujer tan solo le otorgaría una existencia longeva pero carente del ideal heroico, mientras que la opción por el género masculino le hará prevalecer en los anales de la historia aunque, por otro lado, perecerá. La dicotomía se establece en dos bandos marcados por el signo del sexo: por un lado el dinamismo, la participación, la gloria y el heroico sacrificio; por el otro la mera existencia sin grandeza pero sin dolor. Atributos femeninos y masculinos estereotipados que siguen, en marcadas ocasiones, reproduciéndose en el medio audiovisual (Mulvey, 1975).

Las metamorfosis clásicas que Kovacs hazzy expone nos presentan tres casos en los que género e identidad se encuentran alterados: uno en el que la imposición de género es tomada como un castigo u obligación, otro en donde es un deseo y un tercero donde resalta el papel intercambiable de los géneros. Estos ejemplos encuentran sus analogías contemporáneas en el cine, en las películas que analizaremos más adelante: *Under the Skin* (Jonathan Glazer, 2013), *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011), *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012) y *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011).

Mientras que la primera —la que se refiere a la identidad de género derivada de un castigo u obligación— toma en ficción tintes de

⁴ Sobre la ejemplaridad en la decisión del héroe griego: *Imitación y experiencia* (Gomá, 2003) y *Aquiles en el gineceo* (Gomá, 2007).

índole fantástico, ciencia ficción o, en último caso, siniestro; las otras dos categorías —por deseo y la relativa a la educación— colindan con los análisis de género realizados como espejo y demanda de un discurso social contemporáneo sobre el tema del transgénero⁵ y el *genderqueer*⁶.

Por tanto, diremos que la representación de un papel otorga conciencia sobre un doble juego meta-interpretativo en el cine que trata este fenómeno *identitario*. En su visualización adoptamos una perspectiva reflexiva sobre lo que implica aprender un papel y representarlo en la sociedad por medio, de nuevo, de la interpretación, pero esta vez de los actores. Olga Arisó Sinués y Rafael M. Mérida Jiménez, a través de una máxima de Simone de Beauvoir, meditan al respecto:

La célebre formulación “no se nace mujer, sino que se hace”, que brindó Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*, ya planteaba una modalidad de inflexión con relación al género al valorar el concepto “mujer” como producto de una “construcción social”. “Ser mujer” comenzó a dejar de ser aprehendido como un hecho natural para convertirse en el contenido de una categoría que se define a través de unas determinadas prácticas sociales, políticas e ideológicas que nos encierran en una determinada manera de mirar, de pensar y de interpretar la realidad (Arisó Sinués y Mérida, 2010: 50-51).

La construcción de los personajes como hombre o mujer se encuentra directamente relacionada con el conflicto social en el que se inspiran: la problemática de los géneros y la representación del binomio masculino/femenino. Esta cuestión ha sido intensamente

⁵ El término *transgender* tiene menos de cuarenta años [ahora cincuenta] (Ekins y King, 2006: 13). *Transgenderal* apareció por primera vez escrito por Virginia Prince en un artículo de la revista *Transvestia*, en diciembre de 1969 (Ekins y King, 2006: 13) llamado “Change of Sex or Gender” (Prince, 1969). Esta autora definió a los *transgenderists* como “People who have adopted the exterior manifestation of the opposite sex but without any surgical interventions” (Traducción de la investigadora: “Gente que ha adoptado la manifestación exterior del sexo opuesto pero sin ninguna intervención quirúrgica”) (Prince, 1978: 86).

⁶ Como *genderqueer* se encuentran los individuos que no se encuentran identificados con la etiqueta disociativa y restrictiva de masculino o femenino (Factor y Rothblum, 2008). Bajo esta categoría se podrían englobar las situaciones de identidad bigénero, género neutro o pangénero (Nestle, Howell y Wilchins, 2002). Podríamos, igualmente, considerar la presencia del género fluido, donde el individuo, dependiendo de la etapa o periodo de tiempo, se identifica con uno u otro género o distintas construcciones de este. Véase: *The performative dimensions of fluid gender* (Miller, 2010).

debatida en el s. XX, sobre todo en su segunda mitad. Claude Lévi Strauss (1996), como indican Arisó Sinués y Mérida Jiménez, de manera implícita, “forjó una teoría de la opresión sexual al determinar que el sistema de parentesco requiere una división de los sexos e incluye un conjunto de reglas que gobiernan la sexualidad” (Arisó Sinués y Mérida, 2010: 56), por lo que:

(...) el concepto de “parentesco” permite explicar la creación del “género” y la división sexual del trabajo al describir cómo divide los sexos en dos categorías excluyentes, exacerbando las diferencias biológicas, dotando de significaciones a los géneros y excluyendo mediante múltiples codificaciones cualquier otro tipo de uniones posibles (Arisó Sinués y Mérida, 2010: 56).

Gayle Rubin, tras adoptar el término “tráfico de mujeres” en 1975 — que destaca la desigualdad en las sociedades donde se categoriza a través del sistema sexo/género—, propuso la abolición de los géneros. Esto destruiría el sistema social que crea el sexismo y el género. Según la autora la opresión no solo camina a la par que las mujeres, sino que también de los hombres, por el mero hecho de ser ambos calificados como “hombres” o “mujeres”. Rubin aspira a llegar a una sociedad sin géneros, con mayor respeto y equidad hacia todos los seres humanos (Rubin, 1998: 15-74).

A finales de los años setenta, Monique Wittig llamó la atención sobre el lenguaje y el discurso que este realmente oculta al observar cómo ciertos conceptos culturalmente establecidos son realmente “primitivos” —“hombre”, “mujer”, “sexualidad”, “deseo”, “diferencia”...—. Según la autora, esto se debe a la predominancia del “pensamiento hetero”, “de carácter obligatorio tú-serás-heterosexual-o-no-lo-serás” (Wittig, 2006: 52). Esta sociedad hetero ve lo otro — homosexuales, esclavos, mujeres, pobres, negros, lesbianas...— como opuesto y desigual al resto. Sobre esto, Arisó Sinués y Mérida Jiménez sostienen:

En consecuencia, no solo el concepto de “mujer” se vuelve problemático para el feminismo en la medida en que construye y esencializa una forma de ser y de estar en el mundo —un “otro” en oposición al “hombre”—, sino porque nos mantiene atrapados/as en el lenguaje en el que se construye nuestra opresión (Arisó Sinués y Mérida, 2010: 60).

Por tanto, el hecho de ser diferente por “oposición al Otro” crea un sentimiento de desigualdad que se debe paliar desde el propio lenguaje que categoriza al género y al sexo. Teresa de Laurentis apoya este planteamiento al destacar cómo el mismo lenguaje nos impide pensarnos fuera de la diferencia sexual. Para la autora, el género representa “no un individuo, sino una relación, y una relación social” (Laurentis, 2000: 38). Para Laurentis, “la construcción del género es al mismo tiempo el producto y el proceso de su representación” (Laurentis, 2000: 39). Por tanto, es necesario definirnos en “tránsito constante”, de una manera dinámica que reniegue de toda esencia masculina o femenina. Arisó Sinués y Mérida Jiménez consideran que estas categorías “no solo condicionan nuestras representaciones y determinan nuestra relación de pertenencia, sino que nos indican qué se espera de nosotros/as, cuáles son nuestros límites de actuación, qué relaciones podemos o no establecer con los otros” (Arisó Sinués y Mérida, 2010: 65).

Este planteamiento reflexiona sobre la importancia de “derrotar” la barrera de los géneros, al menos en cuanto a su faceta excluyente se refiere. En el cine contemporáneo observamos cómo esta tendencia a destacar el problema *identitario* sobre el drama de la transformación cobra fuerza, otorgando importancia al respeto a la persona frente a la diferencia de género. La reducción en la lectura de estas películas a lo *trans* debilita el significado de las mismas, siendo, en gran medida, historias que reflexionan sobre el ser humano y todo lo que conlleva serlo. A continuación vamos a analizar algunas de estas características a través de películas que muestran la importancia de esta reflexión sobre identidad frente al conflicto de género.

8.1.1. El deseo de metamorfosis en *Laurence Anyways*

Si bien Cenis deseó ser hombre y así nació Ceneo, el personaje que interpreta Melvil Poupaud en *Laurence Anyways* quiere convertirse en mujer. Sin embargo, y haciendo referencia al título y a la última frase de la película, su nombre en esta ocasión no cambiará. Será, sea hombre o mujer, Laurence⁷. Del mismo modo, su novia se llamará Fred —Frederique—, nombre igualmente ambiguo. Este juego de palabras sin aparente importancia contiene un verdadero discurso sobre el género

⁷ La última frase de la película es “C'est Laurence, anyways”, que reafirma la identidad del protagonista sea del género que sea.

en la misma línea que lo contemplaba Gayle Rubin cuando planteaba su sociedad sin géneros. Como Tara Bradley apunta:

Throughout Laurence and Fred occupy all points of the gender spectrum. They're both swaggeringly masculine and ravishingly feminine – sometimes simultaneously, sometimes competitively so. It's not just the sex change (Brady, 2012)⁸.

La necesidad de una reinterpretación de los géneros sobrevuela toda la película, no solo como motor de un cambio social —en un momento del metraje Laurence niega a un compañero del instituto que sea una revuelta porque es una revolución— sino también desde el punto de vista de la propia intimidad e historia de la pareja protagonistas. La confusión sobre la orientación sexual y su relación con el cambio de género también está presente bajo el parasol de una nueva interpretación:

FRED

¿Por qué no me dijiste que eras homosexual?

LAURENCE

Porque no soy homosexual

FRED

¿Por qué no me lo dijiste? ¿Te imaginabas que yo era un tío?

LAURENCE

¡No soy homosexual, Fred!

FRED

No me trates como a una gilipollas. Laurence, eres marica. Eres gay. No es el fin del mundo. Eres gay.

LAURENCE

Fred, no es que me gusten los hombres. Es que no estoy hecho para ser hombre. Es diferente. ¿Ves esto? ¡Esto no soy yo! (señalando distintas partes de su cuerpo) ¡Esto tampoco! ¡Ni esto! ¡Esto me da asco porque no soy yo!

⁸ Traducción de la investigadora: "A lo largo de la película Laurence y Fred ocupan todos los puntos del espectro de género. Ambos son descaradamente masculinos y seductoramente femeninos —a veces simultáneamente, a veces también competitivamente—. No es solo una cuestión de cambio de sexo".

Llevo viviendo así 35 años y eso es un crimen. Y lo llevo en mi conciencia. Estoy robándole la vida a una persona.

FRED

¿A quién le estás robando la vida?

LAURENCE

A aquella que nací para ser.

(Pausa)

FRED

Todo lo que amo de ti, tú lo odias. ¿Es eso lo que me estás diciendo?

LAURENCE

¿Eso es lo que amas de mí?

FRED

Entonces, ¿lo que hemos vivido no ha existido?

LAURENCE

Todo... debe... ser reinterpretado.

En la conversación, el género se confunde con la sexualidad y los roles quedan debilitados por la indefinición: tanto el de Laurence, que intenta convertirse, como el de Fred, que quiere saber qué lugar ocupa en todo el proceso. Zoé Protat apunta que: "the film deals not with orientation but the nature of sexuality"⁹ (Protat, 2012: 16-17) ya que "Laurence as a woman still loves Fred and will even have a girlfriend"¹⁰ (Protat, 2012: 16-17).

La diferencia entre el género y la orientación sexual queda patente en su relación a través del sentimiento de amor mutuo que se profesan los protagonistas, a pesar de los altibajos, durante la transformación del protagonista en mujer. El propio director no apunta al transgénero cuando alude al tema de la película, sino al amor: "For me it's not a movie about transexuality, it's in reality a love story and a movie about differences, and the way we deal with differences and different

⁹ Traducción de la investigadora: "La película no trata sobre la orientación sino con la naturaleza de la sexualidad".

¹⁰ Traducción de la investigadora: "Laurence, como mujer, todavía ama a Fred, e incluso tiene una novia"

people”¹¹ (Formo, 2013). Del mismo modo, Melvil Paupaud corrobora esta tesis: “The movie is a love story, for sure. It’s not about my character turning into a woman, it’s about our couple dealing with that situation. It could be another obstacle...”¹² (Cine Outsider, 2012).

Ciertamente, la relación entre Laurence y Fred es el *leit motiv* de la película: con ella comienza y acaba. Como en la novela que Laurence escribe, el personaje inspirado por Fred se llama AZ, “porque con él empieza y acaba todo”. De hecho, la identificación entre ambos funciona como un hilo que los mantiene unidos y que juega con los géneros para crear uno propio: el de ellos como unidad frente al resto. La evolución de los protagonistas va de la mano, y eso se muestra también en el terreno de la imagen física, nexo común que ambos comparten:

As a woman, Laurence starts to look like Fred, suggesting that his overriding desire is not so much to have her as to become her —taking on her feminine vitality—. Before she decides to settle down and raise a family, Fred goes to the opposite extreme and walks into an arts ball dressed in an evening gown with a plunging back that makes her look like a drag queen. At the end, when they meet in the bar, they both now have long dark hair, as opposed to Fred’s profuse red hair and Laurence’s short hair in the past. In the final flashback to their first meeting Fred has short “boyish” hair, which is very like Laurence’s at the point their relationship begins. It is as if they move through a complex dance of identity and difference, in which they reflect the changes in each other but can only briefly coexist in the same place and time¹³ (Leach, 2013: 102).

¹¹ Traducción de la investigadora: “Para mí no es una película sobre la transexualidad, es en verdad una historia de amor y una película sobre las diferencias, y el modo en el que nos enfrentamos a las diferencias y a las personas diferentes”- Xavier Dolan, en una entrevista realizada por Brian Formo en el AFI Film Festival de Los Ángeles para The Huffington Post.

¹² Traducción de la investigadora: “La película es una historia de amor, por supuesto. No es sobre mi personaje convirtiéndose en mujer, sino sobre nosotros como pareja enfrentándonos a esa situación. Podría ser cualquier otro obstáculo...”- Melvil Paupaud, en una entrevista de Timothy E. RAW para *Cine Outsider* en la 2012 London Film Festival.

¹³ Traducción de la investigadora: “Como mujer, Laurence empieza a parecerse a Fred sugiriendo que este deseo primordial no es tanto tenerla como convertirse en ella —tomar toda su vitalidad femenina—. Antes de que ella decida asentarse y tener una familia, Fred va al extremo opuesto y entra en el baile de las artes vestida con un vestido de noche con la espalda al aire que la hace parecer una *drag queen*. Al final, cuando ellos se encuentran en el bar, ambos tienen ahora el pelo largo y negro, al contrario que el copioso pelo rojo de Fred y el pelo corto que Laurence llevaba en el

Esa especie de unidad que mantienen frente al resto indica cierta oposición de la pareja contra los demás. Como Laurence indica, ellos ya son marginales mucho antes de serlo él por someterse a la transformación física:

LAURENCE

Lo que sí lamento, y esto es algo que comprendí no hace mucho, es que antes de convertirme en mujer ya estábamos condenados.

FRED

Explícame eso, por favor.

LAURENCE

Estábamos condenados, Fred. Tu familia, la mía. Tu trabajo, el mío. Nuestras costumbres, estábamos condenados. La gente no tenía lo que tú y yo. Nos envidiaban. Antes de que yo fuera marginal, los dos ya éramos marginales.

Y en esto destaca *Laurence Anyways* frente a otras películas que abordan lo *trans* como *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 2000) o *Transamérica* (Duncan Tucker, 2005). Trata el cambio de género como una metáfora de los obstáculos que surgen en las relaciones; como un medio para ejemplificar el momento en que la diferencia se manifiesta en una historia de amor. No tiene por objeto narrar las complicaciones o desventuras del que se somete, por deseo propio, a la transformación, sino que va más allá, tratándolo como un elemento no principal de la trama. Equipara la diferencia —lo marginal— del cambio de sexo a un estado de amor mutuo, igualándolo, alegóricamente, a cualquier obstáculo que pueda surgir entre dos personas que mantienen una relación. Así, uniforma del mismo modo que lo haría la sociedad sin géneros: de un modo democrático donde todo parte desde cero.

El sexo de Laurence es, por tanto, importante en tanto que afecta a las personas que le rodean y, en concreto, a Fred y a la relación que mantiene con ella. La asunción de su verdadera condición como mujer

pasado. En el *flashback* final que nos lleva al día en que se conocieron Fred lleva un corte de pelo muy de chico, que es muy parecido al de Laurence en el punto en el que la relación comenzó. Es como si ambos se hubieran movido en un complejo baile de identidad y diferencia, en el cual reflejan los cambios en cada uno y otro pero en donde sólo pudieran convivir brevemente en el mismo espacio y tiempo.

altera el mundo que le rodea y teme, no por él, sino por la aceptación ajena:

Ce n'est pas le sexe qui est mis au centre de l'écran, mais plutôt le regard des autres sur le sexe de Laurence. Leurs réactions à sa transformation sont présentées comme aussi perturbantes pour eux, si non plus, que pour la personne transformée. Le spectateur peut ainsi voir comment le devenir de Laurence reflète et affecte le devenir de son entourage, sans que Dolan fixe le regard sur l'étrangeté d'un corps oscillant entre deux pôles d'une conception binaire du genre¹⁴ (Armbrecht, 2013: 31).

Laurence Anyways también se puede interpretar como un ciclo marcado por el deseo. Un deseo que representa la necesidad de ser considerado por el sexo opuesto como sexualmente atractivo y que no es más que otra forma de aceptación. Al principio, Laurence teme dejar de ser atractivo para sus alumnas al vestirse de chica, por lo que no es capaz de salir del baño de féminas con las medias puestas. Al final de la película, Laurence, ya mujer, es piroleado por un joven que le mira desde un balcón. El/la protagonista sonríe. Este ciclo de atracción entre distintos géneros muestra el triunfo del protagonista al encajar como “apto” sexualmente para el sexo contrario. Dolan no lo utiliza como indicador de la orientación sexual, sino simplemente para dar como finalizada su transformación en mujer.

La película también cuenta con ciertos elementos metafóricos que ayudan en la interpretación simbólica del discurso de su director en torno al género, la opresión y el amor. Estos elementos que rozan el surrealismo —pero que justificamos a través de la motivación artística que imprime Dolan— definen la subjetividad de los protagonistas¹⁵:

When he is beaten up on the street, a series of grotesque faces from Hieronymus Bosch paintings suggest his sense of a hostile, monstrous reality. Later, when he questions Fred about the men

¹⁴ Traducción de la investigadora: “No es el sexo lo que se coloca en el centro de la pantalla, sino más bien la mirada de los otros sobre el sexo de Laurence. Sus reacciones a su transformación son presentadas como demasiado perturbadoras para ellos, si no más, que para la persona transformada. El espectador puede entonces ver cómo el devenir de Laurence refleja y afecta al futuro de su entorno, sin que Dolan fije la mirada sobre la extrañeza de un cuerpo oscilante entre dos polos de una concepción binaria de género”.

¹⁵ Para lo que Leach utiliza el término de Bruce Kavin *mindscreen*, por el que se presenta en pantalla la subjetividad del personaje, pero no a través de lo que este dice o ve, sino a través de lo que él piensa (Leach, 2013:99, sobre lo presentado por Kavin, 1978).

she has been with since she left him, her (false) admission that she is in love is followed by a shot of a butterfly emerging from his mouth. When Fred reads the book of poems he has sent her, water pours down on her inside the house, and, when they escape to an island, colourful clothes fall from the sky, evoking their momentary elation. In addition to this fantastic imagery, the screen is often suffused in coloured light, reminding us of an early conversation in which Laurence and Fred discuss the sexual implications of different colours¹⁶ (Leach, 2013: 99-100).

Del mismo modo, como asegura Thomas J.D. Armbrecht, la fluidez en sí misma es un importante tropo en la película: "l'eau peut être facilement comprise comme un élément en changement perpétuel" (Armbrecht, 2013: 38)¹⁷. Así, se hace presente la fluidez de géneros visualmente. A la vez, este agua funciona como una metáfora que traspasa fronteras al enfrentarnos a: "Il souligne la perméabilité des frontières physiques et entre des idées conçues comme opposées (par exemple, le réel et l'imaginaire, ou le concret et le fluide) pour poser des questions plus profondes sur le devenir d'un être" (Armbrecht, 2013: 32)¹⁸.

El fin último, ser considerado como un ser humano antes que como hombre o mujer, cobra significado a través de estos tropos, como es el de la ropa que cae del cielo mientras pasean los protagonistas, entrelazando la idea de lo que lo que debería de ser "fluido" —es decir, el agua de lluvia— sea, realmente, ropa colorida que cae sin importancia sobre ellos.

Laurence es finalmente Laurence porque cuando se mira al espejo por las mañanas es quien siempre ha querido ser, como le espeta a Fred. No hace referencia al género, sino a la persona. El género le ha

¹⁶ Traducción de la investigadora: "Cuando le pegan en la calle, una serie de grotescas caras de las pinturas de Hieronymus Bosh sugieren su sentido de la hostil, monstruosa realidad. Después, cuando pregunta a Fred sobre el hombre con el que ella ha estado desde que le dejó, su (falsa) afirmación de que está enamorada es seguida por un golpe de mariposa que emerge de su boca. Cuando Fred lee el libro de poemas que él la ha enviado, el agua cae abajo en su lado de la casa y, cuando escapan a una isla, las ropas de colores caen del cielo, evocando su felicidad momentánea. Además de esta imaginación fantástica, la pantalla está a menudo repleta de luz coloreada, recordándonos una conversación del principio en la cual Laurence y Fred discuten las implicaciones sexuales de diferentes colores.

¹⁷ Traducción de la investigadora: "El agua puede ser fácilmente comprendida como un elemento en perpetuo cambio".

¹⁸ Traducción de la investigadora: "Se destaca la permeabilidad de las fronteras físicas y entre ideas concebidas en oposición —por ejemplo, lo real y lo imaginario, o el hormigón y el fluido— para hacer preguntas más profundas sobre el devenir de un ser humano".

dejado ser quien es. La identidad se resuelve a través de una cuestión de género pero no necesariamente gracias a ella. Laurence se parece a Fred, que es la persona objeto de su afecto: “es” pareciéndose al Otro. La idea de conversión en lo que realmente se ama se proyecta durante toda la película. La separación final entre ellos es un proceso de escisión necesario y liberador, como muestra Dolan a través de la huida de los personajes del bar: cada uno por su lado —él por delante, ella por la puerta de atrás—. Ambos salen a la calle y respiran el aire que se lleva las hojas de los árboles que anuncian el otoño —la estación clásicamente identificada con el declive del amor—.

La película refleja la diferencia como elemento separador de personas incapaces de mantener su identidad ante el cambio del Otro y, por tanto, la ruptura de la pareja como única salida para preservar la identidad individual. Laurence no puede dejar de ser mujer y Fred no es capaz de querer a una mujer. La huida se conforma también como el fin de un profundo proceso de identificación entre ambos donde cada uno se convierte en reflejo del otro, psicológica y físicamente. Laurence le confiesa a Fred: “La primera vez que te vi, creí que iba a desaparecer. Te quiero. Pero tengo que quererte del modo en el que soy”. La transmutación que el amor provoca en los amantes, igualándolos, les despoja más tarde al uno del otro tras el largo proceso de identificación. Tara Brady apunta:

It's not just the sex change. This big, dreamy, audacious picture has larger questions about relationships and identity. Can anyone be true to his or her inner self in the context of romantic love? More importantly, should anyone? (Brady, 2012).¹⁹

8.1.2. El intercambio de roles: la representación del género en *Tomboy*

Tomboy narra la adaptación a su nuevo hogar de Laure, una niña de rasgos andróginos cuyo aspecto hace pensar a los otros niños de la zona que es un chico. Laure no enmienda el error y adopta el papel masculino correspondiente bajo el nombre de Michael. Dentro del grupo se encuentra otra chica, Lisa, con la que mantendrá una conexión especial.

¹⁹ Traducción de la investigadora: “No es solo el cambio de sexo. Esta grande, soñadora, audaz película contiene muchas preguntas sobre las relaciones y la identidad. ¿Puede alguien ser auténtico a sí mismo en el contexto del amor romántico? Y más importante ¿debería alguien?”.

Laure constituye la representación de la lphís moderna. El intercambio de género da libertad a la protagonista para ser quien más a gusto se sienta; en este caso, experimentando la adaptación social y el enamoramiento desde la perspectiva masculina. La no identificación con su rol social femenino se manifiesta a través de la comparación con su hermana pequeña: ambas educadas en el mismo entorno pero la segunda más claramente inclinada a interpretar su papel de niña a través de los elementos clásicamente asociados a "lo femenino": una canción que habla sobre maquillarse, el ballet, los vestidos, las muñecas... Del mismo modo, Laure intenta "hacerse" más masculina: ensaya los escupitajos frente al espejo, juega al fútbol...

Las asociaciones con el juego son constantes en la película. Vemos a toda la familia jugar unida, a los niños de la nueva urbanización quedando para divertirse, a la hermana completando un puzzle... Incluso el padre, en un momento del metraje, le espeta a Laure "a ver cuándo puedes jugar al póker". Esta frase, además, pone de manifiesto la alteración de roles no solo de género, sino de adulto/niño que se repiten en varias ocasiones en la relación paterno-filial. La primera de estas "transgresiones" sucede nada más comenzar, cuando el padre enseña a conducir a su hija. Este comportamiento se repite en el momento en el que le da de beber cerveza a Laure. Las fronteras presentes en los comportamientos establecidos se desdibujan para crear cierta fluidez entre las categorías citadas.

Del mismo modo, también se fusiona esta parte lúdica con la cuestión de género. Ejemplo de ello es cuando las hermanas juegan a ponerse bigote o cuando Lisa maquilla a Laure y le confiesa: "el maquillaje te queda bien. Te queda bien ser niña". La consciencia de tomar parte de un papel en la sociedad desde la infancia está presente durante toda la película. Esta interpretación o imitación de modelos ya era reconocida por Judith Butler en su afirmación: "gender is a kind of imitation [...] that produces the very notion of the original as an effect and consequence of the imitation itself"²⁰ (Butler, 1993: 313).

El cambio de género también se resuelve como si se tratara de un juego de Laure. Cuando la madre descubre el engaño, le obliga a confesar a los demás niños la verdad. La verdadera identidad de género de Laure/Michael queda supeditada a las conjeturas que el

²⁰ Traducción de la investigadora: "El género es un tipo de imitación [...] que produce la temprana noción del original como un efecto y consecuencia de la imitación misma".

espectador establezca, ya que “la transformación” en niño queda reducida por su familia a un mero juego infantil. La realidad choca con la ficción del juego, el género le queda impuesto y no solo por nacimiento sino también por la sociedad y, en concreto, su familia. La madre le informa al final de la aventura: “No es fácil despertarse”.

Como sugiere B. Ruby Rich, *Tomboy* no es de por sí una película sobre lo *trans*: “Tomboy is not a trans film per se, but it suggests new energy for future trans drama”²¹ (Ruby Rich, 2013: 279). Contrasta con otras películas que abordan el género fluido, como *Ma vie en rose* (Alain Berliner, 1999), en la indefinición final sobre el género de Laure. Ludovic, el protagonista de la película de Berliner, tiene claro que de mayor quiere ser una mujer, como afirma a sus allegados, mientras que Laure se mueve en un terreno más ambiguo, en una clara crisis existencial sobre el Yo y el lugar que ocupa en el mundo. Darren Waldron se aproxima a este planteamiento final:

The ending denies its audience any lasting resolution. And herein lies a further strength. For Tomboy avoids falling into the trap of recuperating Laure's nonconformity. All we are left with—and it is substantial—is her determination to be who she desires to be, irrespective of how she is viewed externally²² (Waldron, 2013: 71).

En la última escena de la película, Laure se encuentra con una desengañada Lisa que, sin embargo, no se muestra reacia al encuentro con la protagonista. Esta se presenta por primera vez con el nombre que le han impuesto por nacimiento: “Me llamo Laure”.

Mientras la ambigüedad en el nombre tenía un significado importante en *Laurence Anyways*, en *Tomboy* es un mero recurso para presentar a la persona. Podemos interpretar que la protagonista querrá estar al lado de Lisa —y viceversa— tanto llamándose Michael como Laure, por lo que esa presentación no es más que un mero instrumento social dentro del que moverse; ridículo, pero necesario, dentro de los parámetros que la madre le ha impuesto para encajar en el mundo más allá de su fantasía veraniega. Como Butler apunta: “naming of the ‘girl’

²¹ Traducción de la investigadora: “Tomboy no es una película trans *per se*, pero sugiere una nueva energía para los futuros dramas trans”.

²² Traducción de la investigadora: “El final niega a su audiencia cualquier resolución final. Y aquí recae su fortaleza. Tomboy evita caer en la trampa de recuperar la no conformidad de Laure. Todo con lo que se nos deja —y esto es sustancial— es su determinación para ser quien desee ser, independientemente de cómo se la vea exteriormente”.

[...] initiates the process by which a certain 'girling' is compelled" (Butler, 1993a: 232)²³. Sin embargo, nos encontramos con un caso en el que no sabemos si en un futuro Laure se declinará por cambiar de sexo, por cambiar de orientación sexual o, simplemente, quedará todo en una fase infantil de indefinición finalmente tildada, bajo la perspectiva del tiempo, como un juego.

Lo característica diferencial de *Tomboy* es que no quiere encasillar a la protagonista en una categoría inamovible. El juego del verano ha acabado pero la huella sigue quedando allí; cada uno podemos completar el final a nuestro antojo, al igual que Sciamma deja libertad a Laure para ser quien quiera. Como *Iphigénie* moderna, será decisión de Laure cómo enfrentarse a Lisa al igual que su análoga clásica lo hizo a Yante. Sin embargo, lo que subyace es que da igual el modo en que lo haga mientras lo haga, es decir, mientras siga fiel a su propia identidad, tenga la forma o el cuerpo que sea.

8.1.3. El género impuesto: un disfraz llamado cuerpo en *La piel que habito* y *Under The Skin*

El último de los ejemplos clásicos que nos presentaba Kovacs hazy era el de Tiresias, cuyo cambio de sexo fue impuesto como castigo. La obligación de interpretar un rol de género diferente al naturalmente aceptado transforma el cuerpo, de manera inmediata, en un disfraz: un objeto ajeno a la naturaleza original de la persona que inserta lo extraño y lo siniestro en uno mismo. Aquí expondremos dos ejemplos en donde la asignación del cuerpo es impuesta: *La piel que habito* y *Under the Skin*. Si bien en el primer ejemplo identificamos claramente el conflicto entre lo masculino-femenino, en el segundo encontramos otro conflicto entre categorías: el existente entre lo humano y lo extraterrestre. Para Vera/Vicente y el *alien* interpretado por Scarlett Johansson la piel sirve como disfraz de la auténtica identidad. La propuesta nos obliga a mirar con cierta universalidad a los entes vivientes, extrapolando el conflicto de género al de raza terrestre/alienígena. En ambos casos lo importante recae en la identidad del ser que hay debajo de "lo aparente", es decir, bajo la piel.

²³ Traducción de la investigadora: "El poner el nombre de "niña" [...] inicia el proceso por el cual un cierto comportamiento femenino es obligado".

La piel que habito narra la transformación forzosa en mujer de un joven, Vicente, como castigo por haber violado a la hija con problemas de un cirujano plástico. El padre ejecuta su venganza como hacen con Tiresias: convirtiéndolo en mujer. Las imágenes del doctor mirando la pantalla que refleja el rostro aumentado Vera —que ha creado a imagen y semejanza de su fallecida mujer— desvelan la atracción por su nueva creación. El paralelismo entre el Doctor Ledgard (Antonio Banderas) con el rey de Chipre, Pigmalión, y el doctor Víctor Frankenstein, son evidentes. Incluso su esposa muerta, Gal, comparte nombre con la estatua hecha mujer de Pigmalión, Galatea. Sin embargo, nosotros nos centraremos en el personaje interpretado por Jan Cornet/Elena Anaya: el transformado Vicente/Vera.

El director, Pedro Almodóvar, propuso una lectura secundaria de la película que encaja a la perfección con el planteamiento sobre un segundo disfraz: el vestido:

Hay una secuencia en la que tanto Vera como el espectador descubren hasta dónde ha llegado el doctor Ledgard en su manipulación: cuando al final Vera vuelve a la tienda de su madre, una boutique de ropa femenina *vintage*. Vera está dudosa. De las paredes y del techo cuelgan vestidos de mujer de distintos colores y épocas. Por el modo en que están iluminados parecen fantasmas de mujer, es justo en ese momento cuando el fantasma de su propia femineidad desaparece. Nada más pisar la tienda de su madre, Vera se siente Vicente; mejor dicho, se “sabe” Vicente, el mismo chico que hace seis años antes salió a dar una vuelta en la moto y no volvió. Si todavía albergara alguna duda, desaparece cuando se acerca al pasillo y descubre al fondo, en la trastienda, a su madre, muy desmejorada, haciendo cuentas con Cristina, la dependiente de la tienda. Vicente siempre deseó a Cristina, pero no consiguió seducirla porque a Cristina le gustan las chicas. Cuando Vera, desde el otro lado del pasillo (metáfora del tiempo transcurrido), mira a Cristina, vuelve a desearla lo mismo que cuando era Vicente, y se derrite de emoción al comprobar que la dependiente la recorre de arriba abajo, devolviéndole la misma mirada de deseo. Vera se siente Vicente aunque vaya vestido con un modelo retro de Dolce & Gabbana, un vestido muy ceñido que resalta todos sus encantos femeninos. A propósito de este vestido, una posible sinopsis de *La piel que habito* sería la siguiente. Es la historia de un vestido de escote redondo, muy ceñido, la tela es un estampado de flores de colores claros,

diseñado por Dolce & Gabanna. Un día Vicente le ofrece a Cristina el vestido como regalo, le gustaría ver cómo le queda. Cristina lo rechaza, Vicente insiste, destacando las cualidades de la prenda. Cristina le responde: "Si tanto te gusta, pónelo tú". Vicente desaparece en extrañas circunstancias y vuelve seis años después al mismo lugar de la tienda donde le ofreció el vestido de Dolce & Gabanna, pero ahora es él quien lo lleva puesto, como seña de identidad. Para que Cristina crea todo lo que va a decirle. *La piel que habito* narra las peripecias inimaginables que debe sufrir Vicente hasta conseguir volver a la boutique de su madre, luciendo sobre un cuerpo que le ha sido impuesto el modelo de Dolce & Gabanna (Almodóvar, 2012: 164-165).

Vera ha tenido que pasar por la "reconstrucción" de su disfraz de persona para poderse poner el vestido, un objeto que de por sí conlleva las implicaciones de disfraz. Paradójicamente, este disfraz es el que revelará su verdadera identidad: descubrirá que es Vicente a pesar de la feminidad del mismo.

Al igual que plantean *Laurence Anyways* y *Tomboy*, la cuestión de la identidad de género se resuelve revelando la importancia de la identidad frente al cambio de género. Como en los otros casos, la aceptación también juega un importante papel. Laurence quiere cambiar de género para querer a Fred tal y como realmente es; Laure/Michael tiene su final feliz cuando se siente aceptado por Lisa, sea cual sea su género; en *La piel que habito*, el protagonista consigue, del modo más brutal y siniestro posible, llamar la atención de la chica que le gusta gracias a ser reconvertido en mujer.

La unidad frente al resto también se pone de manifiesto en las tres películas. Fred y Laurence se ven a sí mismos como marginales, Lisa desdeña la presencia de los "otros" cuando está con Michael —"no quiero ir con los otros"—. Sin embargo, y de modo opuesto, Vera y el doctor Ledgard mantienen ese tipo de proximidad frente a los demás, presente en el diálogo cuando el doctor establece la frontera entre ellos y los otros:

VERA

¿No crees que lo más sencillo sería vivir? Convivir.

DOCTOR LEDGARD

¿Convivir? ¿Cómo?

VERA

Como todo el mundo.

DOCTOR LEDGARD

Tú y yo no somos como todo el mundo.

Las circunstancias hacen que, en el film de Almodóvar, la otredad se inserte también en el cuerpo del protagonista, confiriéndole un aspecto dual — masculino y femenino— mediante un relato macabro. El género no desaparece en esta narración, sino que se solapa al anterior. Sin embargo, al igual que en la película de Dolan, la transformación cambia el destino final de las relaciones: mientras que Vicente y Cristina ahora van a poder estar juntos, Laurence y Fred terminan alejándose el uno del otro.

Sin embargo, hay otro aspecto muy llamativo que se repite en las tres películas y que ahonda en la importancia de la identidad personal en las películas que reflexionan sobre el género: el nombre como expresión de la identidad. Al final de la película, Vera exclama: "Soy Vicente" dando importancia al Yo original frente al nuevo, en una clara traición a su nuevo Yo. Del mismo modo, el nombre original es también utilizado al final de *Tomboy*. "Me llamo Laure" es la presentación de Laure a Lisa, que tinta el colofón de la película como si de un principio se tratara. Dolan, igualmente, nos muestra al personaje interpretado por Melvil Poupaud un *flashback* el día en que conoce a Fred. Ella no entiende su nombre completo, por lo que el protagonista se lo aclara: "Es Laurence, de todos modos" —"Laurence, Anyways"—. La última frase de cada película hace referencia al nombre, es decir, a la identidad de cada uno. En todas se vuelve al nombre original para ser "reconocidos" por el Otro. Solo en el caso de Laurence el nombre permanece inamovible, advirtiendo no solo a Fred, sino al público general, que va a ser Laurence "de todas las maneras". Dentro de la categoría de personajes individualizados con nombre propio que se encuentra en los elementos temáticos humanos debemos, aparte del símil mitológico previamente establecido, reconocer precisamente el nombre propio como elemento temático microtextual en estos tres casos, ya que tiene unas connotaciones que van más allá de su función nominal para constituirse como una función semántica relativa al tema que se aborda. La importancia del nombre no solo para la construcción de los personajes sino también para subrayar los motivos de los films a través de la narración debe tenerse en cuenta para su análisis temático.

De hecho, esta consideración eclipsa la tipología de *trans* en la que se incluirían como colectividad humana social para dar valor a cada uno como sujeto particular.

Por otro lado, observamos que en el caso en el que tratamos la metamorfosis “por deseo” intuimos que el cambio físico no ha transformado en esencia al ser original, pues Laurence será Laurence, hombre o mujer. En el caso en el que el género se interpreta, como en *Tomboy*, el regreso al nombre original “Laure” resulta una revelación ya aceptada por Lisa, por lo que en todo momento está presente la sensación de empezar de cero sumada a la esperada complicidad existente entre los que ya se conocen. En cambio, en el caso donde el género ha sido impuesto, el personaje solo puede pedir ayuda. El regreso a su “otro” nombre por Vicente se manifiesta como un reconocimiento necesario para ser quien es y ser reconocido. Como apunta Francisco A. Zurian:

Transexuality here is imposed as a punishment, as an instrument of domination and revenge. (...) In this case the surgery is carried out not in the sexual reassignment to bring psyche and body into alignment but to transform Vicente into someone and something else: to erase his identity, and in doing so, produce a replacement for Ledgard's deceased wife, Gal²⁴ (Zurian, 2013).

Y es que como reconoce Almodóvar: “aunque Vera haya cambiado de piel, no ha perdido su identidad” (Almodóvar, 2011), ella sabe que es Vicente, y así se presenta al final de la película ante Cristina y su madre.

La piel es un elemento importante en la trama. La construcción de una piel que salvara a su mujer, Gal, supone el inicio de la obsesión del doctor Ledgard por crear una piel perfecta. Sin embargo, es también la metáfora del disfraz, como elemento temático de la identidad, con el que se envuelve a Vicente para que sea Vera. Un disfraz impuesto que no ha elegido. Del mismo modo, la piel también juega un papel muy importante como disfraz en la película de Johnathan Glazer, *Under the Skin*. Ambos films hacen referencia a lo que hay detrás de ella: el ser y, por tanto, la verdadera identidad. Mientras el título de la de Almodóvar

²⁴ Traducción de la investigadora: “La transexualidad aquí es impuesta como un castigo, como un instrumento de dominación y venganza. (...) En este caso la cirugía es llevada a cabo no en la reasignación sexual de alinear cuerpo y mente sino en transformar a Vicente en alguien y algo más: borrar su identidad, y haciendo eso, producir un reemplazo para la esposa fallecida de Ledgard, Gal”.

hace referencia al envoltorio, la de Glazer decide hacerlo sobre lo que hay debajo, ya que cobra especial significado en el contexto de su película.

Under de Skin narra el recorrido en la Tierra de un extraterrestre con apariencia de mujer que se dedica a “captar” hombres para, mediante un ritual de seducción, introducirlos en un depósito líquido²⁵ que les retiene hasta que solo queda de ellos la piel. Se supone que lo que quiere es tan solo el envoltorio de los humanos, muy al contrario de lo que indica el libro homónimo escrito por Michel Faber (2000) en el que está basada la película. En la novela, lo que buscan estos seres en la Tierra es obtener la carne humana o “vodsel”: una delicatesen en su planeta.

El cambio en la trama que Glazer perpetra ahonda en el conflicto de identidad. Si Faber, en su novela, incita a la reflexión sobre el consumo de carne animal, Glazer aborda lo que significa ser o no un ser humano a través del disfraz, que no es más que la piel que nos rodea. La elección de Johansson para el papel de Isseley —nombre que tan solo aparece en la novela, ya que en la película carece de él— no es aleatorio. Lejos de mostrar el típico físico andrógino los humanoides, su apariencia es visiblemente humana:

Voluptuous and huskily voiced, Scarlett Johansson is perfectly cast to play an alien in a science fiction film. Judging from her recent performances in *Under the Skin* and Spike Jonze's *Her* (2013), Johansson is the favorite choice of late to play inhuman characters, precisely because she is so human. For in spite of what the narrative alleges, this is a real woman. Revealed in relentless close-up, the blemishes on Johansson's Renaissance face are paradoxically highlighted by the layer of cosmetic concealer she wears²⁶ (Osterweil, 2014: 46).

²⁵ Según P. David Marshall y Sean Redmond, el líquido de este tanque representa la permeabilidad del sentido de la vida moderna, sin fronteras, sin oportunidad de conexión o de comunicación: “The men drown in the isolated and isolating conditions of liquid modernity just at the moment they dreamed of, and were close to getting, sexual intimacy”. (Traducción de la investigadora: “Los hombres ahogados en el aislamiento y en condiciones aisladas de la modernidad líquida justo en el momento en que soñaron y están a punto de conseguir, la intimidad sexual”) (Marshall y Redmond, 2016: 10).

²⁶ Traducción de la investigadora: “Voluptuosa y de ronca voz, Scarlett Johansson encaja a la perfección para interpretar a un alienígena en una película de ciencia ficción. Juzgando sus últimas interpretaciones en *Under the Skin* y *Her* (Spike Jonze, 2013), Johansson es la última opción favorita para interpretar personajes no humanos, precisamente porque ella es muy humana. A pesar de lo que la narración insinúa, esta

La elección de Glazer de no dotar de un nombre propio a la protagonista de la versión cinematográfica apunta, a través de este gesto, a la despersonalización de la misma. Ella no es un humano, por lo que la carencia de un nombre cobrará especial importancia precisamente por su ausencia. Si bien *Under the Skin* se muestra como un vehículo estupendo para abordar los conflictos de género (Osterweil, 2014: 44-51) —personaje femenino protagónico, violencia del sexo opuesto, representación y aprendizaje del rol femenino...— nos interesa hablar, a través de la categorización no como masculino/femenino sino como alienígena/terrácola, del papel necesario que hay que interpretar para considerarse un ser humano. Así como en los anteriores ejemplos de género había que interpretar un papel a través del “disfraz”, también aquí se representa, mediante la piel, un rol: el de ser humano.

A medida que la película avanza, la identidad humana cobra fuerza en la protagonista, que se encuentra desenvuelta en el entorno terrestre y cubierta por la piel y forma de mujer²⁷. Al principio no posee ningún sentimiento humano: no tiene compasión por los hombres que seduce y permanece impassible ante el llanto de un bebe condenado a morir solo en una playa. Pero, poco a poco, se van descubriendo comportamientos típicamente humanos en sus actos.

El verdadero giro en su ritual de seducción/muerte lo establece el momento en el que se mira ante el espejo. La hemos visto reflejada en él muchas veces más —en el coche advertimos constantemente la imagen de su rostro en el retrovisor— pero esta es la primera vez que se reconoce en él. Ella se ve, se da cuenta de quién es. Como Jacques Lacan declara en su *stade du miroir*, el nacimiento del Yo proviene del reconocimiento de la propia imagen frente al espejo (Lacan, 1946 y 2006: 75-81). Y lo que ve la protagonista es precisamente una mujer, un humano, y se siente como tal. Seguidamente libera a la última persona a la que había atrapado en su ritual: un hombre con el rostro desfigurado que ha logrado alterar su *modus operandi*. El encuentro con este establece la diferencia desde el principio: “Unexpectedly, she abandons her usual script (“Do you think I’m pretty?”) and asks instead about his loneliness. When she learns that he is friendless and has never

es una mujer de verdad. Revelada en un implacable primer plano, las rojeces en el rostro renacentista de Johansson están paradójicamente destacadas por la capa de maquillaje corrector que lleva”.

²⁷ En el libro de Faber, ella se tiene que someter a una serie de operaciones para llegar a tener el aspecto de una mujer. En la película, en cambio, Glazer decide reincidir en el papel de la piel para hacernos pensar que se ha introducido en una ajena para llevar a cabo su misión: conseguir más pieles o fundas.

been sexually intimate, she invites him to stroke her face”²⁸ (Osterweil, 2014: 48). El hecho de dejarle escapar muestra cierto tipo de identificación entre el hombre y ella, como personas que son miradas como “extraños”, como marginales:

(...) the act of identification proves transformative for the alien heroine. Though she is gorgeous and he hideous, he is equivalently othered. Finally encountering someone whose skin is as alien to him as she experiences her own to be, she is moved to empathy²⁹ (Osterweil, 2014: 48).

A este acto de revelación contra su raza, le sigue la aceptación de su nueva piel como humana y mujer, experimentando funciones tan orgánicas como comer o dormir. También experimenta la ternura y su sexualidad a través del contacto con un hombre que la ayuda y acoge en su casa. Al ser incapaz de completar el acto sexual debido a que su apariencia es solamente un disfraz —la protagonista se “mete” tanto en el papel de humana que olvida que en realidad no lo es—, escapa al bosque, resguardándose en una guarida para senderistas. Allí duerme. Las claras referencias visuales a su integración en la Tierra se manifiestan: la imagen de la protagonista durmiendo sobre un fondo de árboles reincide en la idea de integración en la naturaleza, en el mundo. En el libro, la protagonista hace constantes alusiones a la belleza de la Tierra en contraposición a los parajes de su planeta, donde la mayoría de seres tienen que vivir subterráneamente —datos revelados tan solo en la novela de Faber, ya que Glazer los omite en el film—.

La joven se encuentra con un guarda que primero muestra amabilidad, pero que a continuación intenta forzarla³⁰ hasta que rompe su envoltorio de humana, dejando al descubierto su oscuro cuerpo alienígena. Entonces se produce una imagen poderosa: ella se desprende de su piel —se quita el “disfraz”— y sostiene su rostro entre las

²⁸ Traducción de la investigadora: “Inesperadamente, ella abandona su guion habitual (“¿Crees que soy guapa?”) y en vez de eso pregunta por su soledad. Cuando se entera de que no tiene amigos y que nunca ha tenido ningún encuentro sexual con nadie, ella le invita a acariciar su cara”.

²⁹ Traducción de la investigadora: “(...) el acto de identificación prueba la transformación para la heroína alienígena. Aunque ella sea guapísima y él horrible, él es equivalentemente marginal. Finalmente, encontrar a alguien cuya piel es un alienígena para él, como ella misma siente que es su propio ser, la mueve hacia la empatía”.

³⁰ Osterweil destaca el papel recurrente del hombre que, tras una imagen de amabilidad, esconde un profundo ansia de depravación y violencia, como sucede con el personaje de Norman Bates en *Psycho* (Alfred Hitchcock, 1961), en sus propias palabras “male hospitality is an illusion” (“la hospitalidad masculina es una ilusión”) (Osterweil, 2014: 50).

manos. Mira cuidadosamente la misma cara que vio frente al espejo: el reflejo ya nunca le devolverá esa apariencia, no volverá a ser esa humana que de algún modo ha llegado a ser. La escena insiste en el profundo impacto que la imagen propia produce en uno mismo: se está viendo a sí misma, pero esta vez desde fuera, en un claro momento de escisión de su identidad. Ese reflejo de ese cuerpo es el que le ha hecho cambiar de actitud, revelarse contra su raza y, finalmente, disfrutar de ser un ser humano. Incluso ha llegado a gustarse, como muestra la secuencia en la que se mira desnuda frente al espejo. La curiosidad que su propia imagen le produce coincide con la propia aceptación como ser humano y, por tanto, otorga al disfraz el poder de crear identidades más allá de la simple apariencia.

El guarda se acerca por detrás para realizar un acto de violencia terrible: la rocía con gasolina y la prende fuego. La protagonista ha logrado sentir todo tipo de experiencias humanas: desde la compasión, la empatía y la ternura a la soledad, el hambre, el sueño, el deseo, el dolor y la muerte.

Al final de la película vemos un haz de humo que se levanta desde el punto donde ella se quema. Está nevando. La cámara mira hacia el cielo en primera persona, la nieve cae sobre nosotros, que nos fusionamos con su mirada. Ahora es el público quien se mimetiza con ella observando la belleza de los copos de la nieve al posarse sobre la pantalla. Compartimos su última visión: el universo poéticamente visto desde la Tierra. La nieve sigue cayendo agudizando la sensación de quedar enterrados. La integración con el plantea, en este caso, es total para el personaje. Las cenizas pasan a formar parte del mundo. La sensación es mucho más local que la que expone el libro de Faber. La comunión con el mundo y su naturaleza es mucho más intensa en la película, mientras que en la novela su muerte la hará formar parte ya no del mundo, sino del Universo:

The atoms that had been herself would mingle with the oxygen and nitrogen in the air. Instead of ending up buried in the ground, she would become part of the sky: that was the way to look at it. Her invisible remains would combine, over time, with all the wonders under the sun. When it snowed, she would be part of it, falling softly to earth, rising up again with the snow's evaporation. When it rained, she would be there in the spectral arch that spanned from firth to ground. She would help to wreathe the fields in mists, and yet would always be

transparent to the stars. She would live forever³¹ (Faber, 2000: 296).

En la novela de Faber ella salta por los aires al activar un botón de su camioneta tras tener un accidente. No terminará en el suelo, enterrada, sino por los confines del cielo. Contrariamente a lo que le sucede a la protagonista de la película de Glazer, que termina siendo parte intrínseca de la Tierra. Finaliza, por tanto, siendo parte misma del mundo. La adaptación cinematográfica hace que la identidad como ser humano cobre aún mucho más valor como tema. El hecho de quedar enterrado es un gesto propiamente humano que se suele realizar mediante ritos, tales como los que ella utiliza durante todo el film con el fin de seducir a sus víctimas. El espacio cobra, por tanto, especial relieve como elemento temático. Estar en la Tierra provoca, en parte, que la protagonista se sienta terrícola. El escenario y el disfraz, como si de una actriz se tratase, hacen que el personaje se crea real, se sienta persona, cuando no lo es. El papel de ser humano es interpretado hasta el final, hasta su muerte en el suelo terrestre.

Al igual que en otros ejemplos de ciencia ficción donde un alienígena se identifica con un ser humano, caemos en la conclusión de que la mirada de los otros es detonante en los procesos de definición. En este caso nos hemos centrado en la interioridad de la protagonista, sin detenernos a analizar el papel sexualizado que interpreta Johansson durante el metraje. Mientras ella logra llegar a sentirse como un ser humano, la mayoría de las personas que la rodean la tienen simplemente como una mujer —de la que sacar algún provecho—. Como apunta Osterweil, sucede lo mismo con la raza. En la película *Brother from Another Planet* (John Sayles, 1984), un alienígena de piel negra aterriza en Nueva York. Los conflictos raciales pronto se manifiestan. Llegados a este punto, la autora indica que: “What is under the skin ultimately matters less than the colors or anatomical details of the epidermal shell”³² (Osterweil, 2014: 50). Sin embargo, Glazer, aun reflejando esto, da importancia a lo que hay debajo, al conflicto

³¹ Traducción de la investigadora: “Los átomos que había sido ella se mezclarían con el oxígeno y el nitrógeno del aire. En vez de terminar enterrada en el suelo, ella sería parte del cielo: eso era el modo de mirar aquello. Su poso invisible combinaría, por el tiempo, con todas las maravillas bajo el sol. Cuando nieve, ella será parte de ello, cayendo lentamente a la Tierra, volviendo a elevarse con la evaporación de la nieve. Cuando llueva, ella estará allí donde el arco espectral que abarca desde el estuario hasta el suelo. Ella ayudará a aguinaldar los campos en la niebla, y todavía será siempre transparente para las estrellas. Ella vivirá para siempre”.

³² Traducción de la investigadora: “Lo que está bajo la piel finalmente importa menos que los colores o los detalles anatómicos de la cáscara epidérmica”.

identitario, y plantea la cuestión de si el disfraz puede terminar haciendo a la persona y su identidad. A su vez, Sciamma, en *Tomboy*, plantea que el entorno puede transformar a la persona. El disfraz, el escenario y el entorno se configuran, pues, como parte de los grandes moldeadores de la identidad en las películas que abordan lo *trans* y, ante todo, la identidad personal como ser humano.

El castigo que le impusieron a Tiresias fue ser convertido en mujer. Al ver el final de *Under the Skin*, podemos interpretar que ser mujer también ha sido un castigo para la protagonista. Nunca sabremos si la protagonista hubiera corrido la misma suerte de haber utilizado la piel de un hombre en vez de la de una fémina, aunque nuestro sentido común se inclina a opinar que no. El papel de los controladores lo asumen alienígenas con cuerpos de hombres, los motoristas, estableciendo un binomio poco equitativo: la piel de mujer implica ser controlada, mientras que la del hombre, controlar.

Por ello, Osterweil acierta al analizar *Under the Skin* desde la perspectiva de género. Su análisis termina con la conclusión siguiente: "If you are a sexed female, beware of becoming human"³³ (Osterweil, 2014: 50). Si nos basamos en los postulados que Laura Mulvey presentó en 1975³⁴, la revelación del personaje como un humano desestabiliza la imagen clásica que los representantes femeninos han llevado sobre su espalda, como complemento al "verdadero protagonista digno de identificación" con el público: el hombre blanco heterosexual.

Sin embargo, visto desde una postura posthumanista³⁵, donde la problemática entre categorías no solo quede supeditada a los conflictos de la Tierra sino a los de todo el Universo, podemos extrapolar el conflicto de género masculino/femenino al de terrícola/alienígena. El valor de uno sobre el otro sirve de paralelismo en la categorización de géneros, así como sucede con los conflictos raciales. La identidad de Laurence, Laure/Michael, Vicente/Vera o del alienígena de *Under the Skin* cobra importancia más allá del género. El disfraz les ayuda a definir esa identidad, pero los directores ahondan en la esencia de cada uno como individuos.

³³ Traducción de la investigadora: "Si eres una mujer sexual, ten cuidado de convertirte en un ser humano".

³⁴ "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en *Screen*. En este artículo la autora destaca el papel pasivo de la mujer en el cine frente al activo representado por el hombre (Mulvey, 1975: 6-18).

³⁵ Véase: *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television* (Hauskeller, Philbeck, y Carbonell, 2015).

Si es verdad que el análisis de *Under the Skin* bajo una perspectiva de género es necesario, no podemos olvidar también que, desde ese mismo punto de partida, la identidad como ser humano cobra una importancia clave en la historia. Porque en la película el hecho de tener un cuerpo de mujer es crucial, pero aún más importante es el hecho de haberse sentido “persona”. Reconocerse como tal y sentir los placeres y las penurias que ello conlleva hacen que la protagonista se integre en su cuerpo y en el mundo —que no la sociedad— como parte de la misma naturaleza terrestre. Y es que no podemos olvidar que *Under the Skin* aborda, sobre todo, la crisis de identidad de un alienígena que se llega a confundir a sí mismo, gracias al disfraz, con un ser humano.

8.2. La hibridación o el sumatorio de identidades: el renacer contemporáneo

I saw my life branching out before me like the green fig tree in the story. From the tip of every branch, like a fat purple fig, a wonderful future beckoned and winked. One fig was a husband and a happy home and children, and another fig was a famous poet and another fig was a brilliant professor, and another fig was Ee Gee, the amazing editor, and another fig was Europe and Africa and South America, and another fig was Constantin and Socrates and Attila and a pack of other lovers with queer names and offbeat professions, and another fig was an Olympic lady crew champion, and beyond and above these figs were many more figs I couldn't quite make out. I saw myself sitting in the crotch of this fig tree, starving to death, just because I couldn't make up my mind which of the figs I would choose. I wanted each and every one of them, but choosing one meant losing all the rest, and, as I sat there, unable to decide, the figs began to wrinkle and go black, and, one by one, they plopped to the ground at my feet.

Sylvia Plath, *The Bell Jar*³⁶

³⁶ Traducción de la investigadora: “Vi mi vida desplegándose ante mí como las ramas de la higuera verde en la historia. Desde la punta de cada rama, como un grueso higo morado, me hacía señas y me llamaba un futuro maravilloso. Un higo era un marido y un hogar feliz e hijos, y otro higo era una famosa poeta y otro higo era una brillante profesora, y otro higo era Ee Gee, la asombrosa editora, y otro higo era Europa y África y Sudamérica, y otro higo era Constantino y Sócrates y Atila y un montón de amantes con nombres extraños y profesiones originales, y otro higo era una campeona del equipo olímpico y por encima y más allá de todos los higos había muchos más que ni siquiera podía distinguir. Me veía sentada en la horquilla de la higuera, muriéndome de

En su libro *Vida líquida*, Zygmunt Bauman subraya la facilidad con la que, en la actualidad, las clases cultas tienden a “componer, descomponer y recomponer” las identidades; una tarea que se ejecuta a muy bajo coste:

Las clases cultas —que, en la actualidad, constituyen además el núcleo elocuente y autorreflexivo de la élite extraterritorial emergente— tienden a hablar extasiados de la identidad. Sus miembros dedican el tiempo a componer, descomponer y recomponer sus identidades y no pueden menos que sentirse gratamente impresionados por la facilidad y el relativo bajo coste con el que realizan esa tarea a diario. Quienes escriben sobre cultura suelen hablar de “hibridación” para referirse a tal actividad y de “híbridos culturales” para describir a quienes la practican (Bauman, 2010: 43).

Según Bauman, estos individuos viajan hoy en día fácilmente a través de las ciberconexiones, y se preguntan por qué los demás no siguen su ejemplo, convirtiendo la exclusividad en otro de los atractivos de la hibridación. Los sujetos que buscan la hibridación no tienen por qué guardar lealtad a ninguna herencia genérica, precisamente porque buscan su identidad en el hecho de no pertenecer: aspiran a sentirse como en casa en cualquier lugar. De hecho, como indica Hito Steyerl, en nuestra distopía de libertad negativa, “nadie pertenece a nadie —excepto a los bancos—” (Steyerl, 2014: 141). La autora va más allá de la otredad y afirma: “ni siquiera pertenecemos a nosotros mismos” (Steyerl, 2014: 141). El individuo contemporáneo no se pertenece, pero no es tomado como un gesto dramático *per se*, sino como un acto libertario:

[Tras ejemplificar con un videoclip de George Michael *Freedom* '90] No queda nada. Ni sujeto, ni posesión, ni identidad, ni marca, con la voz y el rostro separados el uno del otro. Solo quedan máscaras, anonimato, alienación, mercantilización y libertad frente a casi todo. La libertad parece el camino al cielo, pero se tiene la sensación de que fuera el camino al infierno, y crea la necesidad de cambiar, rechazar ser este sujeto que está siempre ya enmarcado, nombrado y vigilado (Steyerl, 2014: 141).

hambre, solo porque no podía decidir qué higo quería elegir. Los quería todos y cada uno, pero elegir uno significaba perder todos los demás e, incapaz de elegir, los higos comenzaron a arrugarse y volverse negros, uno a uno, cayeron al suelo junto a mis pies” (Plath, 1963: 80).

Sin embargo, esta libertad impone —válgase la paradoja— el cambio como signo del sujeto contemporáneo³⁷. La hibridación se contempla, a su vez, como una liberación de otras obligaciones y responsabilidades: “La hibridación es una declaración de autonomía o, más aún, de independencia con la esperanza de que venga acompañada de soberanía también en las prácticas” (Bauman, 2012: 44). Según Bauman, la domesticidad es venenosa; la libertad de movimiento, una virtud. Si, como apunta este, la identidad para Sartre era “un proyecto que duraba para toda la vida” (Sartre, 2001) y para Ricoeur “una combinación de *l’ipséité* —que presuponía coherencia y consistencia— y la *mêmeté* —que representaba la continuidad— (Ricoeur, 2006)” (Bauman, 2010: 44-45) para Bauman estos conceptos son rechazados íntegramente ante la idea de la “identidad híbrida”. Los individuos híbridos cambian, suman identidades eliminando la inmediatamente anterior, apreciando el “cambio” por encima de cualquier otro valor:

La “hibridación” significa el movimiento hacia una identidad perpetuamente “por fijar” —“imposible de fijar”, en realidad—. Sobre el inalcanzable horizonte del progreso —empeñado siempre en alejarse de nosotros por mucho que tratemos de acercarnos a él— planea una identidad definida exclusivamente por su distinción con respecto a todas las demás —a todas y cada una de las identidades nombradas, conocidas y reconocidas, y que, por esa razón, parecen ya fijadas— (Bauman, 2010: 47).

Volvemos, de nuevo, al concepto de cambio, de movimiento, presente también en el planteamiento de Steyerl. Este signo propio de la cultura contemporánea ya se encontraba presente en otros apartados de la tesis como el relacionado con el Eros³⁸, a las pantallas y sus avatares³⁹, y el relativo al género. En *Laurence, Anyways* el protagonista

³⁷ Ya en *El miedo a la libertad*, publicado originariamente en 1941, Erich Fromm hablaba de lo que la libertad significaba para el hombre moderno, así como sus peligros y cargas, advirtiéndole que: “tal estado socava su Yo, lo debilita y asusta, al tiempo que lo dispone a aceptar la sumisión a nuevas especies de vínculos” (Fromm, 2006: 274).

³⁸ En lo relacionado con el Eros, el proceso de elección era comparado con la “mercadotecnia”; escoger un objeto u otro dependía de las cualidades que ofreciera y la rápida sustitución del “objeto” se inscribe en la necesidad de cambio que la hibridación ofrece (Bauman, 2011: 26).

³⁹ Como exponíamos en el apartado sexto de este trabajo, las pantallas nos permiten tener muchos “yoes”: los avatares nos ofrecen vivir varias vidas. Las “ciberconexiones” que previamente citábamos en referencia a la obra de Bauman empujan al sujeto a no dar la cara. La falta de valentía se suma a la ecuación donde no hace falta enfrentarse a nada directamente sino bajo la máscara de la interfaz, como asegura

abogaba por una reinterpretación de los recuerdos. En esta ocasión el verbo se extrapola al propio sujeto, que participa en esta vorágine del prefijo “re-“:

En la época de la cultura-mundo no se constituye una sociedad más justa a golpes de cuotas ni con una política de beneficencia pura, sino inventando mecanismos de sostén que permitan a todos los individuos, en todas las etapas de la vida, reorientarse, reanudar los estudios o una actividad, recuperarse, rehacerse (Lipovetsky y Serroy, 2010: 215).

La posibilidad de vivir todas las opciones, de resarcirse de las pasadas, encuentra su máxima expresión en el cine contemporáneo a través de la hibridación del personaje. El individuo puede elegir pero ya no una, sino todas las opciones. Bauman proponía que era el tiempo del *homo eligens*, caracterizado por poseer la capacidad de elegir un “yo permanentemente impermeable, completamente incompleto, definitivamente indefinido... y auténticamente inauténtico” (Bauman, 2010: 49). Sin embargo, esta última característica enlaza con otro tipo de homo, el *homo faker*, en palabras de Eloy González Porta: un “esteta de lo inauténtico”, un “falsificador exquisito” (Fernández Porta, 2008: 77). Las apariencias cobran importancia en la sucesión de identidades que se pueden adoptar, en la misma línea este *homo eligens* puede elegir quién ser, y, como el *homo faker* supone, no tiene por qué ser auténtico. La identidad es, pues, un lienzo donde pintarse a uno mismo.

Si en los tratamientos clásicos donde se mostraba la identidad en el cine y la literatura, que desarrollamos en el apartado quinto del trabajo, la aparición de un Otro Yo —un doble— o el olvido de quién era uno mismo eran tomados, generalmente, como hechos traumáticos⁴⁰, en los relatos propiamente actuales, tanto la profusión de identidades como el “borrón y cuenta nueva”, lo consideran como una característica positiva. El individuo que obedece a la hibridación está “guiado por el anhelo de borrar la historia pasada más que por el deseo de dibujar el mapa futuro, la identidad del actor está atrapada para siempre en el presente, negada como le es actualmente su significación duradera como fundamento del futuro” (Bauman, 2010: 48-49). Es, por tanto, la

Bauman: “la proximidad virtual logra desactivar las presiones que suele ejercer la cercanía no-virtual” (Bauman, 2011: 88).

⁴⁰ En el caso del olvido, sin embargo, veíamos una tendencia contemporánea a considerar esta circunstancia como liberadora dentro de una sociedad que tiende a borrar como acto cotidiano.

hibridación signo y característica del siglo XXI en lo relativo al término que estudiamos aquí.

Si durante el siglo pasado el tema del doble era primordial en la mayoría de relatos que abordaban la identidad, en el presente nos atrevemos a considerar la hibridación como la nueva manera de encarar este conflicto mucho más acorde con el individuo contemporáneo. El impacto es el mismo: el espectador queda impresionado por la complejidad de la narración en ambos casos. Los dos poseen, además, una gran carga filosófica supeditada a las distintas lecturas e interpretaciones que puedan hacerse. La impresión sobre la pantalla es similar: la aparición de un personaje exactamente igual que el protagonista resulta impactante, tanto casi como que el protagonista se divida en múltiples identidades como recurso artístico del director. Las formas de representarlo son infinitas y dependen de la creatividad de este. Es, por tanto, el sujeto hibridado el nuevo doble y, quizá, su pariente más cercano. Si bien los relatos sobre el doble siguen apareciendo en nuestros días, debemos reconocer en la hibridación una nueva manera de abordar la identidad en el cine contemporáneo. Más allá de la tercera categoría dentro de la clasificación que exponía Bargalló Carreté (1994), la que se refiere al doble metamorfoseado, en la hibridación no solo cambia el cuerpo sino también la identidad personal del protagonista. Se convierte en el Otro en una propuesta que necesita de una lectura general y abstracta para desgranar el discurso global del personaje. El Yo es el Otro. El Yo absorbe al Otro en el "infierno de lo igual" (Han, 2014) que pronosticaba Byung-Chul Han. Uno y todos se representan en un mismo personaje gracias a la hibridación como síntoma y signo de nuestro tiempo.

El cine, por tanto, ha tomado este planteamiento socio-cultural y lo ha implantado en la pantalla. Presentamos aquí dos opciones de hibridación en donde la identidad se construye a través de la sucesión o suma de identidades, por medio de relatos que poseen un cariz intencionalmente ontológico, y en donde la hibridación y el cambio conforman las aristas fundamentales de la narración.

8.2.1. *Holy Motors*: un discurso de hibridación a través del cine

La reinterpretación del personaje

Leos Carax, director de *Holy Motors* (2012), sentencia: “No puedo rodar una nueva película si tengo la sensación de ser la misma persona que cuando rodé mi film anterior. Los mutantes debemos de reinventarnos continuamente” (Iglesias, 2012: 20). La premisa a la que nos conduce Carax se sostiene sobre el concepto de hibridación: el cambio de identidad como requisito para seguir existiendo, en este caso, artísticamente. Esta idea es la que predomina durante toda la película, reafirmandose a través de la letra de la canción que suena durante la última cita del protagonista, *Revivre*⁴¹ de Gérard Manset: *On voudrait revivre. Ça veut dire: On voudrait vivre encore la même chose./ Refaire peut-être encore le grand parcours,/ Toucher du doigt le point de non-retour/ Et se sentir si loin, si loin de son enfance./ En même temps qu'on a froid, quand même on pense/ Que si le ciel nous laisse on voudra/ Revivre*⁴².

Esta canción ejemplifica el proceso por el que pasa Monsieur Óscar (Dennis Lavant) en el transcurso de un día. El protagonista viaja en la limusina conducida por Céline (Édith Scob), que le informa desde primera hora que durante esa jornada tendrá nueve citas. Durante las siguientes veinticuatro horas será: un banquero, una mendiga, un actor de *mocap*, Monsieur Merde⁴³, un padre que recoge a su hija de una fiesta, un asesino que tiene que matar a su gemelo/doble, un anciano que se está muriendo y un padre de familia chimpancé. Además, también interpretará a un acordeonista en el entreacto de la película. La sucesión de identidades no hace sino reafirmar la idea de hibridación y de cambio propuesta por Bauman. Según Ángel Quintana, “con *Holy Motors*, Carax parece dejarnos perdidos en medio de un universo guiado por una poética del transformismo tras la que surge la

⁴¹ Y, sin embargo, la muerte está presente en todo el film a través de la Marcha fúnebre para cuarteto de cuerda nº 15 de Shostakovich, que acompaña a Óscar durante los cambios de personaje. La música reincide así en la idea de la muerte de un personaje/vida para interpretar al siguiente. Se manifiesta de este modo el apoyo temático que supone la música para este tipo de relatos.

⁴² Traducción de la investigadora: “Uno quería revivir/ Pero eso significa/ Que uno querría volver a vivir lo mismo./ Quizá volver a hacer el gran camino./ Tocar con los dedos el punto de no retorno./ Y sentirse tan lejos, tan lejos de su infancia./ Mientras se tiene frío y se llora, incluso se piensa/ Que si el cielo nos deja querremos/ Revivir”.

⁴³ Que ya había aparecido en su segmento de la película *Tokyo!* (2008), película conjunta donde colaboran otros dos directores con sus respectivos metrajes: Michael Gondry y Bong Joon-ho.

rabia y el deseo radical de romper con el ensimismamiento del cine contemporáneo" (Quintana, 2012: 8).

Entre las múltiples lecturas que el personaje de Monsieur Óscar propicia, la más evidente y superficial es la que consiste en un actor que cambia de personaje —se maquilla y disfraza— en su camerino —la limusina⁴⁴—, que ya no interpreta en un escenario sino que lo hace en las calles de París —como un artista de *performance* condenado a realizar acciones privadas—; y que lo hace sin saberse mirado, ya que las cámaras son cada vez más pequeñas e incapaces de ser captadas por el ojo humano. Esta última idea se apoya en la conversación capital que el protagonista mantiene con el Sr. Piccoli⁴⁵, que presuponemos es su jefe y que esclarece su profesión:

PICCOLI

Dígame... ¿le sigue gustando su trabajo? Lo digo porque alguno de nosotros piensa que parece un poco... cansado últimamente. Algunos incluso se quejan cuando ven que ya no cree en esto.

ÓSCAR

Echo de menos las cámaras. Cuando era joven, pesaban más que nosotros. Luego se hicieron más pequeñas que nuestra cabeza. Y hoy ya ni las vemos. Así que, sí, a mí también me cuesta seguir creyéndomelo.

PICCOLI

Esa nostalgia tiene algo de sentimental, ¿no?

ÓSCAR

¿Sentimental?

PICCOLI

El gamberro no necesita ver las cámaras que lo vigilan en su barrio para creer en sí mismo.

⁴⁴ En palabras de Eulalia Iglesias: "A bordo de esta limusina, M. Óscar podría multiplicar los papeles de su vida hasta el infinito, tomando del habitáculo, transformado en granero, los accesorios necesarios para sus metamorfosis" (Iglesias, 2012: 17).

⁴⁵ Michel Piccoli es el nombre real del actor, realizador, productor y guionista que interpreta este personaje, y es utilizado en la propia película para derrotar de nuevo la barrera entre realidad y ficción que ya aparecía en el largometraje a través de Carax y su hija, aunque hasta este momento no se había utilizado ningún nombre real.

La nostalgia del séptimo arte tal y como se producía antaño contrasta con la propia película de Carax, rodada en formato digital⁴⁶ y consciente de estos cambios producidos en el cine incluso en la misma trama —al ofrecer una secuencia metacinematográfica en la que dos actores son grabados bajo la técnica del *capture motion*—. Pero debemos hacer una doble lectura del oficio de actor. Si Lipovetsky y Serroy ponían de manifiesto que hoy en día queremos ser los protagonistas de la película de nuestras vidas⁴⁷, gracias a las grabaciones caseras que protagonizamos y a la estrecha relación que tenemos con las pantallas y las redes que las conectan, la reinterpretación de la identidad de Monsieur Óscar es la que cualquier individuo contemporáneo puede hacer de su vida.

La consciencia de ser grabado disminuye debido a los nuevos instrumentos de grabación cada vez más pequeños y cotidianos. La necesidad de diferenciar entre realidad y ficción se hace cada vez más apremiante. En palabras de Carax:

Realmente tienes la sensación, gracias a la maquinaria pesada, que es Dios quien contempla a ese hombre. Hoy en día, si sigues al mismo hombre con una cámara en YouTube, no tienes en absoluto esa sensación. De todas formas, somos mutantes. Siempre nos hace falta dejar un estado para entrar en otro. Sin nostalgia, pero sí con melancolía. He imaginado *Holy Motors* como una especie de película de ciencia ficción —con más ficción que ciencia—, donde los hombres, los animales y las máquinas habrían devenido solidarios en un mundo devenido por la virtual. La película intenta explicar durante una jornada la experiencia de estar vivo en este mundo (Iglesias, 2012: 18).

Las nuevas tecnologías dejan obsoletos a los antiguos sistemas de hacer cine, pero también nuestras costumbres como seres humanos que tienden a relacionarse. Han expresa así la ironía que desprende este medio de contacto digital: “A través de los medios digitales intentamos hoy acercar al otro tanto como sea posible, destruir la distancia frente a él, para establecer la cercanía. Pero con ello no tenemos nada del otro, sino que más bien lo hacemos desaparecer” (Han, 2014: 24).

Al final de la película, cuando Céline deja la limusina en un almacén junto con otras similares y se apaga la luz, estas comienzan a

⁴⁶ En concreto, con una RED Epic (Taylor, 2012).

⁴⁷ Según los autores: “ya no queremos ver solo grandes películas, sino también la película de los momentos de nuestra vida, y de lo que estamos viviendo” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 25).

hablar y resumen la idea de obsolescencia que predomina en el film y que inevitablemente arrastra al individuo hacia la disyuntiva entre la reinterpretación o la “muerte”.

LIMUSINA CUARTA IZQUIERDA

Oh, pronto tendrás todo el tiempo del mundo para dormir. No tardarán en llevarnos a todos al desguace. Nos estamos quedando obsoletos.

LIMUSINA CUARTA DERECHA

Obsoletos...

TODAS

¿Qué? ¡Claro que no! ¿Qué es “obsoletos”?

LIMUSINA SEGUNDA DERECHA

¡Silencio! El viejo 500-BC-78 ha dicho la verdad. Los hombres ya no quieren máquinas visibles.

LIMUSINA CUARTA IZQUIERDA

Sí, ya no quieren motores, no quieren más acción.

TODAS

¡Oh, no! ¿No quieren acción? ¿De verdad?

LIMUSINA QUINTA DERECHA

Amén.

TODAS

Amén.

Estas máquinas obsoletas representan no solo los antiguos artilugios del cine, sino también a nosotros mismos: “Los *holy motors* también somos nosotros, los humanos cuerpos y almas, acción y sed de experiencia en ese *viaje al fondo de lo posible para el hombre* (1973) del que habla George Bataille” (Iglesias, 2012: 20). Carax insiste en la reinterpretación como condición necesaria de vida a través de la obsolescencia. Las identidades caducan y se necesitan otras nuevas para seguir viviendo. Sin embargo, según se expone en el film, el acto se completa con la presencia del Otro, del que mira, volviendo de nuevo al terreno de la interpretación:

PICCOLI

¿Qué le empuja a seguir?

ÓSCAR

Sigo por lo mismo que empecé: por la belleza del gesto.

PICCOLI

La belleza... dicen que está en la mirada, en la mirada
del que observa.

ÓSCAR

¿Y si la gente deja de mirar?

La necesidad de ser mirado es característica fundamental de la interpretación. No se concibe el cine sin su contemplación y, aun así, el director propone la visión profética de un cine cuyos espectadores se hallan con los ojos cerrados. El sonido de la pantalla nos desvela que alguien acaba de ser disparado: la película empieza con la muerte. A continuación, escucharemos el sonido característico de los pájaros y buques de carga concernientes a los puertos marítimos. Esta alegoría inicial que propone Carax prosigue con el propio director despertándose junto a un perro en una habitación de hotel con dos camas. Una está ocupada por el creador, la otra está vacía —se podría interpretar que pertenece a Yekaterina Golubeva, a quien dedica la película, compañera y madre de la hija del director que murió pocas semanas antes de que comenzara el rodaje—.

Una vez despierto, enciende un cigarrillo y la luz; se incorpora, se pone sus gafas, pasa de largo frente a una televisión apagada y se detiene ante una puerta que sostiene un espejo. Esta refleja la pared de papel pintado que se sitúa justo en frente. Curiosamente no intentará abrirla, sino que tan solo se detendrá frente al manillar y proseguirá su recorrido. Mirará a través de la ventana de la habitación, que muestra las vistas nocturnas de un aeropuerto mientras un avión aterriza. A continuación proseguirá: apagará el cigarrillo en una mesita donde su ordenador sigue reproduciendo una película que, suponemos, estaba viendo antes de dormirse. Entonces es cuando llega a la pared de papel pintado que imita un bosque de árboles sin hojas. Allí no parece haber ninguna puerta, sin embargo, sí encuentra una cerradura. Mira a través de ella, pero no es suficiente. Busca una abertura, sin embargo, instintivamente, su mano se acerca al agujero e introduce su dedo

corazón —que realmente es una llave de acero—. El director empuja la pared y una puerta se abre. Es la que da al cine de los espectadores con los ojos cerrados.

Acabamos de asistir a una metáfora sobre la realidad y la ficción en el siglo XXI a través de la lente y las pantallas. Carax despierta, se pone sus gafas, elemento indispensable de reafirmación de su identidad física pero también de percepción del exterior, de la realidad. Ignora la televisión tradicional, que se encuentra apagada: ni siquiera es mirada. Se sitúa frente al espejo, que le devuelve su reflejo y nos da una pista sobre la resolución de la escena y su enigma: la pared del papel pintado. Este momento se podría interpretar como la inminente inmersión en el inverso del espejo, la posibilidad de ir más allá de él. El interés por “lo real” queda mermado, el interés por lo que hay más allá está patente en la posibilidad que tiene Carax de abrir esa puerta con su manillar evidente y, sin embargo, decide no hacerlo. Lo que se encuentra en el reflejo le ofrece otra salida: una más allá de las convenciones.

Sin embargo, antes de llegar al otro lado de la habitación, el director echa un vistazo a la realidad vista a través del cristal de la ventana. La escena nos muestra un avión que aterriza: nos insinúa que la trama será un viaje, pero al seguir su recorrido por el habitáculo, nos muestra que no escogerá esta opción: el tema será un viaje, pero no de ese tipo, no uno regido por las normas de “lo real”. El director pasa de largo, de nuevo, ante otra pantalla, esta vez la del ordenador. Sabemos que esta sí ha sido utilizada, pues está encendida. Esto nos indica que, aunque sí utiliza estos nuevos medios, este relato irá mucho más allá. Finalmente se para ante la pared que mostraba el reflejo del espejo. Secretamente esta podrá ser abierta, llevándonos a un mundo casi onírico donde para su entera comprensión quizá necesitemos tener los ojos cerrados: es la llave al subconsciente, a la esencia de los conceptos más allá de su razonamiento, allí donde no nos exigirá la comprensión sino la implicación del sentimiento, como en los sueños.

La entrada en un teatro de estas características nos remite al teatro mágico que Herman Hesse nos mostró en su novela *El lobo estepario* (2012): un lugar “solo para locos” que lleva al protagonista a la interioridad más escondida de sí mismo. Del mismo modo, los grandes teatros presentes en el cine de David Lynch también introducen al espectador en un plano onírico que conduce a sus personajes hacia otra dimensión de significación en la que reside su inconsciente. Sin

embargo, Carax se inspiró en un fragmento de E.T.A. Hoffmann para la recreación de este lugar:

Mi amiga Yekatia Golubeva me dio a leer un cuento de E.T.A. Hoffmann en el que el protagonista descubre que su habitación de hotel conduce, a través de una puerta secreta, a un teatro de ópera⁴⁸. Como en la frase de Franz Kafka que podría servir de prólogo a cualquier creación: "En mi apartamento hay una puerta que no había percibido hasta el momento". Así pues, imaginé empezar la película con este durmiente despierto en plena noche, que se encuentra en pijama en una gran sala de cine llena de fantasmas. Instintivamente llamé al hombre, al soñador del film, Leos Carax. Y por tanto lo interpreté (Iglesias, 2012: 17).

En el teatro, Carax observa un bebé que atraviesa el pasillo seguido por un perro oscuro seguido de otro a lo lejos. Allí, los espectadores siguen con los ojos cerrados. La imagen, aún en un plano onírico, nos resulta impactante. Lo que muestra la pantalla, sin ser mirado, no parece valer nada. García Catalán y Sorolla Romero se detienen frente a esta cuestión:

Esta pregunta tremendamente metafísica del protagonista destila un miedo cultural: a una sociedad del espectáculo que se piensa vigilante y se sabe todo-mirada, le asusta que el mundo no nos necesite, que el referente sea sin nosotros. Quizás es esta la razón por la que Óscar se desplaza en limusina, la cual pasea su brillo fetichista y fálico por la ciudad (García Catalán y Sorolla Romero, 2014: 50-51).

Es entonces cuando comienza el relato de Monsieur Óscar, a través de un hombre de negocios que sale por la mañana de su casa bajo la atenta mirada de su hija⁴⁹, que mira desde la ventana. Así, la línea entre realidad y ficción queda desdibujada por no-actores que se interpretan a sí mismos —un soñador, una hija—.

La reinterpretación también surge en *Holy Motors* a un nivel metacinematográfico. Las referencias que propone Carax sobre el cine son constantes: tanto a sus orígenes —inserta al principio, mitad y final

⁴⁸ Seguramente se refiere al relato "Don Juan" (Hoffmann, 2003) donde, en la primera parte, llamada "encuentro fabuloso sucedido al viajero entusiasta" el protagonista descubre que en su habitación, tras una puerta tapizada, puede acceder al palco número veintitrés de extranjeros de un teatro de la ópera. Recordemos que Carax se sitúa en un palco de principal o anfiteatro cuando accede al gran cine al inicio de *Holy Motors*.

⁴⁹ Curiosamente, esta niña es Nastya Golubeva-Carax, hija del propio director, Leos Carax, y Yekaterina Golubeva.

de la película imágenes de las primeras fotografías en movimiento del artista Jules Marey— como a su propio cine —la escena de los almacenes La Samaritaine frente al Pont Neuf nos transporta al escenario de su película *Los amantes del Pont-Neuf* (*Les amants du Pont-Neuf*, 1991), a través de una conversación entre actores/amantes interpretada por Lavant y Kyle Minogue; en un papel, esta última, destinado a la protagonista de *Los amantes del Pont-Neuf* y antigua pareja del director, Juliette Binoche—, así como a los largometrajes de otros directores —Edith Scob, al final del film, se coloca una máscara prácticamente igual a la que llevaba en *Los ojos sin rostro* (*Les yeux sans visage*, George Franju, 1960)—.

Según Jaime Pena: “*Holy Motors* dibuja un mundo separado en dos bandos, los actores y los condenados a ser una única persona” (Pena, 2012: 13). Estos personajes que se reinterpretan, los actores, gozan de la hibridación que proponía Bauman anteriormente expuesta, preguntándose por qué el resto no pueden hacer lo mismo. Sin embargo, algo pierden estos seres: la capacidad de ver el desarrollo o posibilidades de estas vidas. Quizá el momento más auténtico de la película se desarrolle cuando Monsieur Óscar sale de su limusina para no interpretar a nadie, sino para ser él mismo. El coche choca con otra limusina—lo que no deja de ser paradójico—: la de una antigua compañera de Óscar. Al principio casi ni se reconocen:

JEAN

¿Eres tú?

ÓSCAR

Creo que sí.

JEAN

Tengo treinta minutos. ¿Tienes treinta minutos?

ÓSCAR

Sí. Tengo treinta minutos

JEAN

Pues ven conmigo.

(Ambos comienzan a andar por la calle hacia los almacenes).

JEAN

Creía que habías dejado el trabajo hace mucho.
Desapareciste.

ÓSCAR

No, nunca desaparecí de verdad.

JEAN

¿Es tu pelo?

ÓSCAR

Todavía no. Me han envejecido. ¿Son tus ojos?

JEAN

No. Los de Eva. Eva Grace. Una azafata que vive esta
noche su última noche.

Este es el único momento en el que, podríamos decir, Óscar es él “de verdad”, en donde le vemos como el lienzo en blanco sobre el que se apoyan el resto de personajes —a excepción de los que pasa dentro de la limusina cambiándose de ropa, ensayando las otras citas y hablando con Céline y el Sr. Piccoli—. Ellos tan solo tienen treinta minutos y el discurso, esta vez, correrá a cargo del otro personaje, del de ella, que entona una canción compuesta por el propio Carax y Neil Hannon, cuya letra aborda las posibilidades que podían o no haber tenido si hubieran elegido su vida en común.

Es curioso que el lamento de estos personajes se centre, justo cuando son “ellos mismos”, en las posibilidades que dejaron atrás al proseguir con el frenesí del cambio. Es decir, en la pérdida que se sucede debido a la hibridación a favor de “la nueva identidad”: “¿Quiénes éramos?/ ¿Quiénes éramos? Cuando éramos quienes éramos entonces./ ¿Quiénes seríamos si hubiéramos actuado de otro modo entonces?/ Tengo la sensación... La sensación más extraña.../ Hubo una niña... Una niña muy pequeña.../ Una vez tuvimos una niña... La llamamos.../ Pero luego ella... Y tuvimos que marcharnos, y vagar muy lejos de aquí./ Los amantes convierten en monstruos y anhelan alejarse el uno del otro./ No hay comienzos nuevos. Unos mueren y otros siguen viviendo./ ¿Quiénes éramos? ¿Quiénes éramos? Cuando éramos quienes éramos entonces./ ¿Quiénes seríamos si hubiéramos actuado de otro modo entonces?/ No hay comienzos nuevos. Unos mueren y otros siguen viviendo”.

Por tanto, en un momento de sinceridad, los personajes hibridados exponen sus carencias. La elección múltiple conlleva también una pérdida: el desarrollo de cada una de esas vidas seleccionadas. El cansancio de uno mismo es suplido por el rápido cambio; no hay tiempo de lamentaciones, exceptuando los pequeños momentos en los que el individuo se “sale de la ruta”. Según Iglesias, los sentimientos convocados para esta película son, justamente “el cansancio de uno mismo y la sensación de renacimiento, de reinventarse o revivir” (2012: 16-17). Sin embargo, vivir todas estas vidas no significa vivir ninguna al completo. Comenzar una nueva implica abandonar la anterior; un proceso que se prefiere pasar por alto como elemento negativo en el que, como indicaba Han, la sociedad anhela no detenerse (2014). La elección de una posibilidad, de una vida, frente a otras, sería contraria al movimiento, al cambio. Son, por tanto, la eternidad, el estatismo o la perdurabilidad los enemigos finales de la hibridación.

La identidad base o cero en *Holy Motors*, sobre la que se desarrolla el resto y que conecta con la profesión de actor fácilmente nos hace tomar consciencia de que hay una sobre la que se desarrollan las otras, dando mayor importancia a esta sobre las demás, ya que otorga al proceso de hibridación de las demás identidades un matiz de falsedad o engaño. Esto se reafirma a través de la máscara⁵⁰, es decir, del maquillaje y vestimenta, así como por el guion que consta en cada expediente y que nos informa de que lo que se interpreta es un papel para volver de nuevo a ser Óscar, al contrario de otras películas que desarrollan este concepto de hibridación.

La identidad base o cero que Monsieur Óscar disfraza con otras identidades no congenia bien con el concepto de libertad, ya que se encuentra supeditada a los trabajos que le manda la organización a la que pertenece. Los expedientes que le da Céline diariamente no son más que el itinerario de esas obligaciones. La libertad es, por tanto, un postizo en el proceso de hibridación:

⁵⁰ Javier H. Estrada dice que *Holy Motors* posee varias lecturas de la máscara: “Carax irrumpe por completo en el universo de la máscara, elemento inherente al cine francés desde el serial *Les Vampires* (Louis Feuillade, 1915), en el que Irma Vep —personificada en la inquietante Musidora—, icono femenino del crimen, cubría su cara para cometer sus robos. A partir de entonces, su utilización ha tenido los más variados significados: como inquietante fetiche en el baile de *Dainah la métisse* (Jean Grémillon, 1932); como objeto mágico, capaz de rejuvenecer a un anciano en *El placer* (Max Ophüls, 1952); como herramienta para negar la propia apariencia —interior y exterior— en *Los ojos sin rostro* (Georges Franju, 1959); o como recurso para imitar a otro en *Irma Vep* (Olivier Assayas, 1996). Todas estas lecturas de la máscara convergen en *Holy Motors* (...)” (Estrada, 2012: 23).

Quienes practican y disfrutan esa nueva flexibilidad o “no fijación” del yo tienden a denominarla “libertad”. Se podría decir, no obstante, que tener una identidad no fijada que está en vigor básicamente “hasta nuevo aviso” no es un estado de libertad, sino una forma de verse obligatoria e interminablemente reclutado para una guerra de liberación que jamás se acaba de ganar: una batalla que se libra día tras día, sin respiro, por *librarse de*, por *acabar con*, por *olvidar* (Bauman, 2010: 48).

Cuando finalmente se acaba el tiempo para Jean y Óscar este se retira, mientras ella se dispone a esperar a su cita como Eva, al borde del edificio, junto al mítico cartel de Le Samaritaine. Mientras Óscar baja por las escaleras, un hombre sube: la cita de Eva. Sin embargo, este nuevo individuo grita: “¡Jean!”. Una vez abajo, Óscar encuentra el cadáver de la mujer en la acera. No sabemos quién se ha tirado, Jean o Eva, pues lo lógico hubiera sido que el actor de la cita hubiera gritado el nombre del personaje: “¡Eva!” en vez del de Jean. Óscar sube a su limusina gritando de terror tras ver a su amante muerta en el suelo y prosigue con su recorrido.

Sin embargo, y a pesar de la falta de libertad implícita, el castigo actual por no hibridarse sigue siendo, justamente, la incapacidad de hibridación, es decir, seguir siendo el mismo durante toda la vida. Así lo deja claro Carax en la cita en la que un padre recoge a su hija y, tras una discusión en el coche, la deja en su casa, sancionándola de esta manera: “Tu castigo, mi pobre Angéle, es que seas tú y que vivas con eso. Y ahora sal, por favor”. La identidad perenne se propone como el destino terrible del Sísifo moderno, condenado a realizar la misma acción una y otra vez —a ser uno mismo una y otra vez—. Enlaza este paralelismo con el planteamiento de Albert Camus sobre el absurdo y el suicidio en *El mito de Sísifo* (1957). El escritor considera el suicidio un absurdo; Carax va más lejos al proponer que la no reinterpretación es lo absurdo. Los dos, por tanto, consideran la muerte provocada un sinsentido: uno a través de la vida y el otro a través de la reinterpretación/reinvención de uno mismo. En la actualidad, quedarse atrás en los procesos de hibridación implica ser un rezagado que recrea un evidente anacronismo con la situación de su época.

Bauman indica el momento en el que se produjo este cambio de perspectivas en la época contemporánea:

Fue el momento en el que la “identidad” dejó de ser un legado engorroso —del que era imposible librarse— pero confortable —ya que nadie nos lo podía quitar—, y dejó de ser un acto de

adquisición de un compromiso permanente con algo previsto y que se esperaba que durase hasta la eternidad, y se convirtió, por el contrario, en una tarea vitalicia de unos individuos huérfanos —por la pérdida de unos legados inextricables— y privados de remansos de confianza creíbles, cuando debió de transformarse —como así lo hizo— en un intento siempre inconcluso de lavarse las manos de los compromisos pasados y de escapar a la amenaza de verse enredado en uno nuevo del que los demás estuvieran encantados de desentenderse —y del que, en realidad, logran desentenderse—. La libertad de estos buscadores de identidad guarda una gran afinidad con la de un ciclista: caerse es el castigo por dejar de pedalear y para mantener la posición vertical hay que seguir pedaleando. La necesidad de continuar trabajando sin descanso les pone en una situación apremiante sobre la que no tienen elección: la alternativa es demasiado sobrecogedora como para ser siquiera contemplada (Bauman, 2010: 48).

La reinención de uno mismo es la única manera de sobrevivir en un mundo donde el suicidio es un absurdo y ser la misma persona siempre, un castigo. El personaje, por tanto, como elemento microtextual temático, se conforma como una mezcla de identidades donde el nombre propio o la tipicidad quedan supeditados, en particular, a la personalidad que adquiere en un momento determinado o, en general, como un amalgama de todos ellos.

Realidad y ficción en Holy Motors: particularidades de la pantallasfera en un escenario binario

Holy Motors aboga por la necesidad de distinguir entre realidad y ficción, pero no solo para interpretar su narración como un acertijo, sino en la aplicación de su discurso a la vida contemporánea. Carax propone un escenario donde la ficción se confunde con la realidad tras la creación de unas cámaras ya casi invisibles y la obsolescencia de las grandes máquinas de grabación. Como en *Caché* (Michael Haneke, 2005), alguien está mirando, pero no sabemos quién. La grabación se supone en la película de Haneke de la misma manera que se supone en la de Carax, así como el público. La cualidad de intérprete convierte en necesaria esta decisión, la de mirar, por lo que necesita público. Por el contrario, la cualidad de anónimo provoca el miedo en Georges, protagonista de la cinta de Haneke, que no quiere sentirse observado: no quiere que los espectadores le miren. La siniestralidad de sentirse observado va de la mano del miedo a perder la intimidad; así como ya

sucedía en *Carretera perdida* (*Lost Highway*, David Lynch, 1997), la entrada de un extraño en la intimidad solo puede ser tomada como un acto de violencia.

Carax reconoce que no considera máquinas a los ordenadores porque no se les ve el motor, porque no se les puede tocar (Iglesias, 2012: 18). De esto dilucidamos que la ausencia de maquinaria a la vista solo puede llevar al engaño, de nuevo, a la pregunta de si lo que se sucede es realidad o es ficción. Esta idea se presenta en la película a través del diálogo con Piccolli, donde se pone de manifiesto que las cámaras son, cada vez, más pequeñas. La ficcionalización de la vida y el hiperrealismo de la ficción —abordados en la parte sexta de esta investigación— vuelven a estar presentes. Como Gilles Lipovetsky y Jean Serroy anunciaban: “Ya no queremos ver sólo grandes películas, sino también la película de los momentos de nuestra vida, y de lo que estamos viviendo” (Lipovetsky y Serroy, 2009: 25), y esto empuja al individuo a estar presente en las pantallas como protagonistas de las mismas y, por tanto, también en las redes, incluso sin verdadera conciencia de por quién es mirado.

La virtualidad del siglo XXI está presente en varios detalles de la película. Las tumbas del cementerio de Père-Lachaise de París no tienen inscritos los nombres de los ahí enterrados, sino páginas web, junto con su correspondiente invitación a visitarlas. De este modo encontramos sepulcros con rótulos casi publicitarios: “Visit my website: www.tobeornottobe.com”, “Visitez mon site: www.lapeausurleos.com”, “Visit mon site: www.vogan.fr” o “Visitez mon site: www.destouches...”. Podemos elaborar una segunda lectura de estos letreros más allá de la crítica a una sociedad virtual. Una dirección remite al apellido de uno de los personajes interpretados por Lavant —Vogan, el anciano que muere en el Hotel Raphael de París—, otra al verso más conocido de la tragedia *Hamlet* —“to be or not to be”, de Shakespeare (2009)—; otra al propio director que, además, incide en la importancia de la piel como disfraz —“la peau sur Leos”— y, la última, a un personaje de *Les Amants du Pont-Neuf*, Destouches⁵¹. Esta técnica de redirección web, parecida al ya cotidiano código bidi, no solo asocia el nombre a la web, sino que propone una lectura más profunda. Cada persona puede estar, incluso más allá de la muerte, viva en la red global. La información no muere, y

⁵¹ Este era el nombre del médico que devuelve la vista al personaje de Michele (Juliette Binoche) y que nunca aparece en el film. También es el apellido real del escritor Louis-Ferdinand Céline, uno de los escritores favoritos de Carax (Rosebaum, 1997: 186).

los nombres son suplantados por direcciones. No hace falta visitar a los muertos en un cementerio, sino las direcciones web que remiten a ellos desde cualquier sitio. La eternidad virtual es posible, ahora sí, en la ausencia física de la persona.

Todo esto nos lleva a reflexionar sobre la necesidad de los cuerpos en el siglo XXI y su verdadera obsolescencia. La eliminación de máquinas no solo afecta al sector de la maquinaria sino también a los propios individuos contemporáneos. Carax propone casi una oración⁵² a lo corpóreo, tanto humano como industrial. También a los antiguos *locus* de las ciudades ya caducos, como los viejos almacenes La Samaritaine, de los que tan solo queda el bello armazón a modo de esqueleto, confiriéndose como motivos temáticos macrotextuales de la película. La practicidad de la nueva sociedad virtual nunca podrá suplir el valor de esas “máquinas”, aún vistas con nostalgia. El escenario de las conexiones termina escondido a través del “ser” tras la pantalla, dando como resultado una cobardía incipiente. Carax aborda este sentimiento:

Lo que me preocupa más —del mundo de hoy en día— es la falta de valentía. Y no me refiero solo a la relación con el cine. Está decayendo la valentía física, la valentía cívica, la valentía poética. Se deberían de dar clases de valentía en las escuelas. No creo que lo virtual incite a la valentía. Lo que denominamos Redes no son redes de resistencia, sino de connivencia. Te sientes bien o grande, cuando en el fondo te mantienes escondido (Iglesias, 2012: 20).

Sobre el juego entre realidad y la ficción también tendremos que abordar otras secuencias o citas de Monsieur Óscar. Las combinaciones con elementos propios de la identidad como el doble, la muerte de uno por sí mismo, o los engaños del espejo son constantes. En el primer caso, uno de los personajes que interpreta el protagonista mata a otro cuyo aspecto es exactamente igual al del asesino. Estamos ante el asesinato de “el doble”. Una vez ha finalizado su cometido el muerto se incorpora y clava un objeto punzante al asesino en el mismo lugar donde él tiene su herida. Al final de esta cita Céline ayuda a un herido Monsieur Óscar a subir al coche, pero el público nunca sabrá quién ha salido con vida: el original —si es que hay alguno original— o el doble.

Las historias también se solapan en la película. El primero de los disfraces con el que vemos a Denis Lavant es el de un hombre poderoso

⁵² El título incita a esta reflexión, así como la frase final con la que concluye la película y la conversación entre las limusinas: “¡Amén!”.

que se tiene que reunir en el restaurante Fouquet's⁵³ esa misma tarde. En un momento del film, entre la séptima y la octava cita, Lavant sale de la limusina y asesina a este primer personaje con una máscara de lana roja y alambre mientras toma algo en ese preciso restaurante.

Otra de las características más llamativas es la utilización del espejo en la cita en la que el señor Vogue muere. Los espejos de este cuarto ofrecen el reflejo a la inversa, como si estuviéramos al otro lado del espejo. Esta cita da lugar también a un paralelismo con la novela *Retrato de una dama* de Henry James en donde se traspasa, a modo de metalepsis, el discurso realidad/ficción del autor:

La casa de la ficción tiene en resumen no una, sino un millón de ventanas, o más bien un número inimaginable; cada una de ellas ha sido horadada, o es todavía susceptible de serlo, en la inmensa fachada, por la necesidad de la visión individual y por la presión de la voluntad del individuo. Estas aberturas, de diferentes formas y tamaños, cuelgan de tal forma, todas juntas, sobre la escena humana que habríamos esperado de ellas una mayor similitud de estilo de la que nos encontramos. No son más que ventanas en el mejor de los casos, simples agujeros en un muro ciego, inconexas, suspendidas en lo alto; no son puertas de goznes que se abran directamente a la vida. Sin embargo, cuentan con la característica propia de que tras cada una de ellas se alza una figura con un par de ojos, o al menos, con unos gemelos, que las convierte, una y otra vez, en un instrumento de observación único que le asegura a la persona que lo usa una impresión distinta en cada caso. Él y sus vecinos contemplan el mismo espectáculo, pero uno ve más donde el otro ve menos, uno ve blanco donde otro ve negro, uno ve grande lo que otro ve pequeño. Y así sucesivamente, y así una y otra vez. Por fortuna, no se puede decir, con respecto a un par de ojos en concreto, a qué no se abrirá la ventana; "por fortuna" a causa, precisamente, de lo incalculable de su alcance. El campo abierto, la escena humana, es "el tema elegido"; la abertura horadada, ya sea ancha, con mirador o tronera, es la "forma literaria"; pero ni juntas ni por separado son nada sin la presencia inmóvil del observador o, dicho de otro modo, sin la conciencia del artista. Díganme lo que es el artista y les diré de qué ha sido consciente. De esa forma les expresaré de inmediato su libertad sin límites y sus referentes *morales*" (James, 2009: 15-16).

⁵³ Este restaurante es famoso por albergar la fiesta de la victoria de Nicolas Sarkozy como Presidente de la República francesa el 6 de mayo de 2007.

Por tanto, si intentamos confeccionar un mapa uniforme que separe lo que es ficción y lo que es realidad nos toparemos con una confusa línea intermedia donde se entremezclan detalles y giros inesperados que se abstraen a estas categorizaciones. Céline informa a Monsieur Óscar que tiene nueve citas, sin embargo, si contamos el asesinato en Fouquet's y el inesperado encuentro con Jean, numeramos hasta diez. Céline cree que se ha equivocado, sin embargo, el momento que comparte con Jean no tiene por qué contar como reunión establecida: lo "real" no tiene por qué caber dentro de las carpetas con los expedientes.

En cierto momento de la película, Monsieur Óscar afirma que una muerte al día no es suficiente. A continuación mata al primer personaje que interpretó en Fouquet's. Por el contrario, el señor Piccoli manifestaba que él estaba seguro de que iba a morir algún día. Parece que la consciencia de la muerte en Óscar es solo parte del show: no es real. Piccoli, en cambio, sabe que no lo es. La hibridación no significaría vivir para siempre sino transformarse en alguien distinto. Sin embargo, el matiz de destrucción de lo que se fuese anteriormente sigue amenazante el recorrido del individuo que ejercita la identidad híbrida. Son, como comentábamos, tirados a la basura del ayer⁵⁴. Cada personaje que interpreta Lavant tiene que morir antes de que se cree el siguiente. La marcha fúnebre de Shostakóvich lo respalda. Esto asegura la continuidad de personajes, pero no la de Óscar. Ni siquiera se podrá vivir después de la muerte de una manera virtual, como las lápidas del cementerio anunciaban. Esa es otra forma de vida, quizá no la real. Este planteamiento aflora también en *Synecdoche, New York* (Charlie Kaufman, 2008), cuando la exmujer de Caden Cotard le reprocha que no va a vivir para siempre. El discurso de Carax en este sentido finaliza cuando, en la última cita, Monsieur Óscar entra a una casa familiar de chimpancés donde hace el papel de padre. El director nos recuerda que todos somos animales. Más allá de lo virtual y de la reinterpretación.

Holy Motors es también un homenaje al cine y al intérprete que provoca una metáfora sobre la vida contemporánea de manera inversa a cómo lo hacen otras obras que aluden al teatro o al cine como metáfora del mundo —como la ya analizada *Synecdoche, New York*—. Si las piezas que versan sobre el elemento macrotextual que es el "gran teatro del mundo" proponen una alegoría desde las tablas sobre la existencia humana, *Holy Motors* habla del cine desde la calle. Y, a su

⁵⁴ Véase las distintas interpretaciones y extrapolaciones a la cotidianidad que Fernández Porta hace del concepto *trash* (Fernández Porta, 2008).

vez, el cine habla de la misma calle, de lo que hay fuera. Así, ambos procesos poseen una relación enriquecedora de simbiosis.

8.2.2. La presencia del personaje ausente a través de sumatorio de identidades en *I'm Not There*

I'm Not There (Todd Haynes, 2007) aborda la identidad del músico estadounidense Bob Dylan a través de seis personajes que conforman el Yo del cantante sin llegar a nombrarle siquiera. Cada uno representa una facción de su personalidad que, si bien pueden ser independientes del resto, solo de su unión se obtiene la poliédrica identidad del artista. Nos encontramos ante una película sobre Bob Dylan en la que en ningún momento aparece ni es nombrado —sin contar la actuación final sacada de archivo que cierra la película—. Los distintos personajes —o facetas del cantante— las interpretan: Christian Bale como Jack/Pastor John —el Profeta—, Cate Blanchett como Jude —el Fantasma—, Marcus Carl Franklin como Woody/Chaplin Boy —el Impostor—, Richard Gere como Billy —el Forajido—, Heath Ledger como Robbie —la Estrella de la electricidad— y Ben Whishaw como Arthur —seguramente Rimbaud: el Poeta—. Todos ellos componen una identidad común; una descripción que nos puede servir para acercarnos a este proceso es el descrito por Virginia Woolf en *Las Olas*:

—La flor— dijo Bernard—, el clavel rojo del jarrón, sobre la mesa del restaurante en que nos reunimos para cenar con Percival, se ha ido convirtiendo en una flor de seis facetas, compuesta por seis vidas⁵⁵— (Woolf, 2011: 235).

Todas las hibridaciones de Dylan se presentan como vidas independientes con recorrido propio que, a su vez, varían respecto a ellos mismos. Esto se muestra especialmente en el monólogo final que expone el personaje de Billy, a modo de conclusión:

¿Yo?... Yo puedo cambiar en el transcurso de un día. Cuando me levanto sé que soy una persona, y cuando me acuesto sé con certeza que soy otra. La mayor parte del tiempo ni siquiera sé quién soy. Es como tener el ayer, el hoy y el mañana, todos en la misma habitación. No se sabe qué puede pasar.

⁵⁵ La novela narra la evolución —desde la infancia hasta la vejez— de seis amigos que narran sus experiencias en forma de soliloquios.

Nos encontramos, pues, ante una identidad abstracta conformada por varios personajes definidos *per se* e inspirada en una persona real. Dennis Bingham define la película de Haynes como “a biopic in reverse”⁵⁶ (Bingham, 2010: 381), y considera que el director “works with the parts and by the end gets him (Dylan) into a coherent person”⁵⁷ (Bingham, 2010: 381). Haynes presenta la identidad como la suma de identidades, como la posibilidad de tener muchas vidas que conforman una, en un biopic poco convencional:

Haynes creates a passage for thinking life out of joint, that is, no longer submitted to the monolithic molar categories of identity, integration or unity. Put differentially, Haynes invention of Bob Dylan creates a way of thinking identity as a multiplicity unfettered from either a personal past or habitual recollection-image⁵⁸ (Wallin, 2010: 114).

También observamos una hibridación interna respecto al concepto de género. Curiosamente, el personaje que interpreta Cate Blanchett, la única mujer dentro del sexteto *identitario*, es la que se parece físicamente más al cantante. Ella, de hecho, interpreta a Jude, un personaje masculino. Esta decisión reincide de nuevo en la definición de la persona más allá de los géneros, y destaca la importancia del género fluido o *genderqueer* en el cine contemporáneo. A pesar de este detalle del film, la consideración sobre el género no es el principal objetivo del film de Haynes. Sin embargo, el citado Bingham considera que existe una deconstrucción de las masculinidades inherentes de la música de Dylan y su persona así como revela una inesperada deuda, aplicabilidad universal y flexible más allá del tiempo, espacio y género (Wallin, 2010: 393). David Muldoon contradice a Bingham en este sentido, ya que considera que la película no deconstruye la masculinidad:

The film deconstructs the biopic genre and Bob Dylan himself, but it does not deconstruct the masculinities that drive them. *I'm Not There* haphazardly assumes that a certain aesthetic malleability suffices to

⁵⁶ Traducción de la investigadora: “un biopic al revés”.

⁵⁷ Traducción de la investigadora: “trabaja con las partes y al final convierte a Dylan en una persona coherente”.

⁵⁸ Traducción de la investigadora: “Haynes crea un pasaje para pensar la vida fuera de la unión, lo que es, no más submitida a las categorías monolíticas molares de identidad, integración o unidad. Puestas diferentemente, la invención de Bob Dylan por Haynes crea un nuevo modo de pensar la identidad como una multiplicidad sin restricciones de ningún pasado personal o una habitual recolección de imágenes”.

mask historically constructed masculinities and their limitations⁵⁹ (Muldoon, 2012: 53).

Nos posicionamos junto a la propuesta de este último, si bien Haynes, como director, ha introducido en sus anteriores películas elementos que critican propiamente el género preestablecido y la presunción social de comportamiento que conlleva ser hombre o mujer —*Velvet Goldmine* (1998), *Lejos del cielo* (*Far from Heaven*, 2002)—, en *I'm Not There* parece aceptar más bien el concepto de persona más allá del género. El director reitera el enfoque contemporáneo expuesto en el capítulo anterior donde se enfatizaba la “persona” frente al género o su consideración binaria.

En una entrevista publicada en la revista *Rolling Stone*, Bob Dylan respondió lo siguiente cuando fue interrogado acerca de si le gustó o no *I'm Not There*:

Yeah, I thought it was all right. Do you think that the director was worried that people would understand it or not? I don't think he cared one bit. I just think he wanted to make a good movie. I thought it looked good, and those actors were incredible⁶⁰ (Gilmore, 2012).

A continuación, cuando el entrevistador incide en la posibilidad de que la película tomara forma debido a la percepción generalizada de que era alguien que había pasado por muchas fases e identidades, Dylan responde: “I don't see myself that way. But what does it matter? It's only a movie”⁶¹ (Gilmore, 2012). A pesar de que el cantante afirme que no se ve de esta manera, debemos hacer eco de las palabras del entrevistador, en donde pone de manifiesto la percepción que el público tiene de Dylan y, por supuesto, Todd Haynes. En una entrevista con el mismo medio, el director mostró su particular visión sobre la dimensión del cantante:

But what's so amazing about Dylan is that each of those transitions from character to character or self to self, which come with a death

⁵⁹ Traducción de la investigadora: “La película deconstruye el género del biopic y a Bob Dylan en sí mismo, pero no deconstruye las masculinidades que se muestran. *I'm Not There* asume caprichosamente que una cierta estética maleablemente basta para enmascarar las masculinidades construidas históricamente y sus limitaciones”.

⁶⁰ Traducción de la investigadora: “Sí, pensé que estuvo bien. ¿Crees que el director estaba preocupado de que la gente la entendiera o no? No creo que le importase lo más mínimo. Creo que solo quiso hacer una buena película. Pienso que tenía buena pinta, y aquellos actores estaban increíbles.”

⁶¹ Traducción de la investigadora: “Yo no me veo a mí mismo de esa manera. Pero, ¿qué importa? Es solo una película”.

– the death is built in – is also a liberation into a new self, a new identity. And whether that is due to the unique constraints of a highly coveted popular artist who needed to eke out some fresh air for himself to create new work or just constitutionally part of his psyche, it's a healthy erraticity. It's a uniquely American possibility⁶² (Marcus, 2007).

Y prosiguió relacionando la situación político-social de los sesenta con el concepto de identidad:

The Sixties were the beginning of an identity crisis that you can distill down from Kennedy to Johnson, and maybe within the Johnson administration itself. The movement from a singular sense of hope and justice around the civil rights era, butting up against the beginning of Vietnam. Literally, right after Johnson signed the Civil Rights bill, in '64, the next month we began a land war in Vietnam. In '65, five days after the Voting Rights bill was passed, Watts erupted in riots that would continue for the next three years, until '68, maybe the first American berserk moment. That hope and promise and radical potential of multiple selves, multiple identities, multiple powers, competing branches of power, that whole idea – we're chasing the hope and the psychosis of that promise as a culture. That happened within Dylan's era and within Dylan's life, but ultimately, it's something you have to keep pursuing and look at as a model for freedom: the ability to escape a fixed self⁶³ (Marcus, 2007).

⁶² Traducción de la investigadora: "Pero, lo que es más sorprendente sobre Dylan es que cada una de esas transiciones de personaje a personaje, o de ser a ser, las cuales terminan con una muerte —la muerte en la que se construye— es también una liberación en un nuevo ser, una nueva identidad. Y tanto si eso es debido a la fuerza única de un artista popular altamente codiciado que necesitaba hacer que llegase aire fresco para sí mismo para crear nuevo trabajo como si era simplemente una parte constitucional de su psique, es un modo de actuar saludable. Es una posibilidad única americana".

⁶³ Traducción de la investigadora: "Los años sesenta fueron el comienzo de una crisis de identidad que se puede destilar desde Kennedy a Johnson, y tal vez dentro de la administración Johnson en sí misma. El movimiento de un singular sentido de la esperanza y la justicia en torno a la época de los derechos civiles, chocó contra el principio de la Guerra de Vietnam. Literalmente, justo después de que Johnson firmara el proyecto de ley de Derechos Civiles, en el 64, el mes siguiente iniciamos una guerra terrestre en Vietnam. En el 65, cinco días después de la aprobación del proyecto de ley de Derecho al Voto, Watts estalló en disturbios que continuarían durante los próximos tres años, hasta el 68, tal vez el primer momento loco americano. Esa esperanza y esa promesa y el potencial radical de múltiples yoes, múltiples identidades, múltiples poderes, compitiendo en distintas ramas de poder, esa idea por completo —que estamos persiguiendo a la esperanza y la psicosis de esa promesa como cultura—. Eso sucedió en la época de Dylan y dentro de la vida de Dylan, pero, en última instancia, es algo que tienes que seguir persiguiendo y mirar como un modelo de libertad: la habilidad de escapar de un Yo fijado".

Haynes coincide con la idea de Bauman de hibridación, ya que comprende la necesidad del sujeto de escapar de un Yo establecido. Además, la considera como condición inequívoca para alcanzar la libertad, como parte de un gesto particularmente americano: el de reinventarse. Quizá impulsado gracias a las bases con las que se estableció el “sueño americano”⁶⁴, la hibridación hace gala de unas posibilidades que tal vez sea incapaz de cumplir pero que sin duda, funciona perfectamente en el cine como un discurso contemporáneo sobre la identidad.

El recurso creativo del director para tomar como elemento macrotextual la identidad nos hace reflexionar sobre otras películas en las que varios actores interpretan el mismo personaje. Cada uno con planteamientos distintos, los creadores utilizan este recurso con distintos fines. En el cine contemporáneo nos encontramos con ejemplos tan dispares como *El imaginario del Doctor Parnassus* (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, Terry Gilliam, 2009) que, por razones bien distintas a las del metraje anterior, terminó ofreciendo un espectáculo en donde los actores se sucedían uno tras otro para interpretar el personaje de Tony, el protagonista. La repentina muerte de Heath Ledger paralizó el rodaje, y obligó a reescribir el guion y a incluir varios actores que se situarían bajo su piel: Colin Farrell, Jude Law y Johnny Depp. El cambio de apariencia se justificó en base a un espejo mágico que, al traspasarlo, llevaba a los personajes a otros universos oníricos. Podemos decir que esta mutación aporta al personaje de Tony nuevos matices e interpretaciones. Su cualidad de farsante y mentiroso sale reforzada gracias a esta modificación de físico, siempre asociada al engaño.

En la película de Terry Gilliam la identidad es tratada en un mismo cuerpo de manera física, mientras que en la de Todd Haynes el director nos narra una metáfora de ésta, de una manera mucho más abstracta. De este modo *I'm Not There* logra conectar mejor con el tema de la identidad, como si de un estudio sobre la misma se tratara, al contrario que la obra de Gilliam, en la que el cambio de rostros aporta nuevos matices al personaje más que un discurso sobre la identidad en sí.

⁶⁴ Existen múltiples estudios y libros que abordan el “lado oscuro” del ya denostado concepto “sueño Americano”. Destacamos tres que nos han parecido particularmente interesantes por su enfoque económico, social y publicitario: *A Dark Side of the American Dream: Correlates of financial success as a central life aspiration* (Kasser y Ryan, 1993: 410-422); *Facing Up to the American Dream: Race, Class, and the Soul of the Nation* (Hochschild, 1995) y *The American Dream? Anti-Immigrant Discourse Bubbling Up from the Coca-Cola ‘It’s Beautiful’ Advertisement* (Marlow, 2015: 625-641).

De modo inverso, también nos encontramos con la posibilidad de que un mismo actor interprete varios personajes. En ocasiones esto no conduce a la confusión, mientras que en otras, intencionadamente, sí. Ejemplo del primer caso es *Sunshine* (István Szabó, 1999), donde el director cuenta la trayectoria de una familia judía a través de tres generaciones, y donde el protagonista de cada una de ellas es interpretado por Ralph Fiennes. A través de sus tres personajes, el rostro de Fiennes representa “lo heredado”, la esencia de parentesco, y ayuda a reforzar el sentimiento de transmisión genética y sensibilidad a la identidad familiar. Existe, además, un doble juego a través del apellido de las tres generaciones. Justo antes de la II Guerra Mundial el apellido judío familiar se presenta como un obstáculo en la supervivencia. Simbólicamente, es cambiado de Sonnenschein, que significa “sunshine” —rayo de sol— en alemán, a Sors, que significa “destino” en Húngaro. Sin embargo es *Sunshine*, no “Destino” el título de la película, cediendo importancia a los orígenes y a la esencia familiar sea cual sea el sino de los descendientes.

En otros casos, el hecho de utilizar al mismo actor para distintos personajes puede llevar a equívoco al espectador, por lo menos durante parte de la película, como ocurre en *Spider* (David Cronenberg, 2002). En esta película —protagonizada de nuevo por Ralph Fiennes—, Miranda Richardson interpreta varios personajes: el de la madre del protagonista y el de una prostituta que termina ocupando el puesto de su madre tras el asesinato de esta a manos del padre. Todo es visto desde el punto de vista de un esquizofrénico paranoico (Fiennes): el chico, que termina matando a la prostituta. Finalmente descubriremos que todo ha sido fruto de la paranoia que sufre y que realmente ha matado a su madre, cuya mente enferma siempre confundió con la prostituta. Por tanto, la doble interpretación de Richardson está completamente justificada una vez comprendemos la trama de la película.

Así, el uso de la doble interpretación de un actor o actriz queda supeditado a las decisiones artísticas, tanto formales como de contenido de la película, otorgando a la misma una carga significativa que va más allá de la historia que se quiera contar.

El sumatorio de identidades ofrece nuevas posibilidades a los personajes como elementos microtextuales temáticos. La multiplicidad de lecturas, como las relacionadas con la hibridación, se inscriben en

procesos sobre el Yo y la identidad. Sin embargo, estos procesos son especialmente contemporáneos, como indica Martínez Fernández:

Lo atractivo de tratar del acoplamiento y la hibridación como un concepto afín al mestizaje, sincretismo, fusión y los otros vocablos empleados para designar mezclas particulares, tiene que ver con la posibilidad que éste se despliega como una posible lectura socio-analítica de lo social-contemporáneo. Tal vez la cuestión decisiva que el acoplamiento y la hibridación permiten en relación a los otros conceptos que designan la "mezcla" de lo social-contemporáneo, no es convenir cual de esos conceptos abarca más y es más fecundo, sino cómo seguir construyendo principios teóricos y procedimientos metodológicos que ayuden a volver al mundo de la fluidez social más traducible, comprensible y convivible en medio de sus diferencias (Martínez Fernández, 2004).

Por tanto, estos modos de abordar la temática de la identidad contienen un discurso eminentemente contemporáneo sobre ella, que permite augurar una tendencia incipiente en este nuevo siglo por reinterpretar y reconstruir espacios relacionados con el Yo. La identidad, como tema, se propaga de manera profusa, y adopta nuevas formas y maneras a lo largo de este proceso en continuo desarrollo.

9. Discusión sobre los elementos microtextuales y macrotextuales de la identidad

9.1. Los elementos temáticos microtextuales de la identidad. Elementos temáticos humanos

Los elementos temáticos microtextuales humanos hacen referencia a los personajes del relato. Estos pueden analizarse según sean sujetos individualizados con nombre propio o tipos generales. Respecto al primer apartado, podemos decir que muchos de los individuos que se encuentran presentes en las películas contemporáneas que abordan la identidad se inscriben como herencia de la literatura, como los referentes al doble o al olvido. También encontramos exponentes relativos al mundo de la mitología, como planteábamos a través de los paralelismos entre personajes mitológicos y los abordados en relación al género. En otras ocasiones, los protagonistas aluden a los personajes de cómics cuando son llamados superhéroes. También se presenta el caso de que remitan al mismo cine, lo que provoca una metalectura simbólica de estos personajes, que terminan por autorreferenciarse, como sucede en *Holy Motors* o *The Congress*.

Sin embargo, bajo estas categorizaciones reside una tendencia general que modifica inevitablemente este modo de análisis. La importancia que se le da al nombre en el mismo encabezado de la lista “elementos microtextuales temáticos humanos: personaje individualizado con nombre propio” parece no atender a las nuevas necesidades temáticas de un cine que enfatiza la importancia del Yo del personaje por encima de meras construcciones sociales como el nombre, el género o, incluso, la propia definición de ser humano. De ahí que en el desarrollo de este trabajo nos hayamos focalizado en el análisis del personaje principal y de su identidad —al destacar los elementos fundamentales y representativos del mismo— antes que establecer una estricta relación de etiquetas como sugiere la propuesta de la autora.

Los personajes van más allá de la clásica representación que propone Naupert para presentarse como autorreferenciales —Robin Wright en *The Congress*—, como no humanos —Samantha en *Her*, el alien en *Under the Skin*— o como personajes anónimos —*Canino*,

Stockholm y la citada *Under the Skin*—. La importancia del nombre pasa a un segundo plano para referirnos al personaje de un modo esencial, íntegro, sin añadiduras externas.

Así, los tipos generales que representan como profesionales artistas —Nina en *Cisne Negro*, Anthony en *Enemy*, Betty y Rita en *Mulholland Drive*, Caden en *Synecocche, New York*, Robin en *The Congress*, Johnny en *Somewhere*, Jep en *La gran belleza*, Monsieur Oscar en *Holy Motors* o la mayoría de personajes de *I'm Not There*— así como los que están en ciernes o tienen un trabajo creativo —Charlotte en *Lost in Translation*, Theodore en *Her* o Laurence en *Laurence, Anyways*— nos indican que las películas contemporáneas que abordan la identidad están protagonizadas por personajes que representan, principalmente, un tipo profesional artístico, ya que se dedican, en su gran mayoría, a labores creativas. Esto explica la inclinación por mostrar la dicotomía entre realidad y ficción tan presente en estos films que se desarrollará en el apartado relativo a los elementos temáticos no humanos.

También algunos de ellos, en especial los referentes al *ennui*, se inscriben como representantes del tipo nacional: Jep el italiano y Johnny el americano. Ambos héroes decadentes, uno era el *flâneur* y el otro el *boho-hero*. Otros, como tipos sociales, representan a una juventud y generación concreta, como sucede con los protagonistas de *Stockholm*.

La importancia del personaje más allá de la categoría en la que se incluya se encuentra muy presente en la actualidad. En el capítulo sobre el género y la identidad se destacaba el valor del sujeto más allá del binomio masculino/femenino, así como lo que significa ser o no ser un humano. Sin embargo, transversalmente, se han abordado ciertos exponentes que carecían de nombre, otorgando a este gesto plena significación narrativa y temática. Por ello, hemos decidido abordar esta característica en concreto ya que estos personajes, como elementos microtextuales temáticos, cobran especial importancia en torno a la nuestro objeto principal de estudio: la identidad.

9.1.1. El personaje sin nombre: la mimesis con el espectador

A lo largo de la historia del cine ha surgido un particular modelo protagónico que aparece en películas de diferentes nacionalidades y géneros: el personaje sin nombre. Su presencia permite al público

completar su identidad a través de una perspectiva libre de prejuicios iniciales, ya que en la mayoría de los casos la carencia de nombre está íntimamente relacionada con seres inquietantes cuyo pasado permanece oculto. La categorización de este tipo de personaje no se encuentra dentro de los arquetipos tradicionales de la cinematografía; sin embargo, podemos atribuirle una serie de características relativas a la identidad que ayudan en la creación de este sujeto en la ficción.

Primero debemos entender la importancia del nombre en los textos y, por ende, el significado de su ausencia. Uno de los autores que abordó este tema fue Barthes, que consideraba que los nombres propios señalaban y significaban dentro del texto narrativo:

Como signo, el Nombre propio se presta a una exploración, a un desciframiento: es a la vez un "medio ambiente" (en el sentido biológico del término), en el cual es necesario sumergirse bañándose indefinidamente en todos los ensueños que comporta, y un objeto precioso, comprimido, embalsamado, que es necesario abrir como una flor. Dicho de otra manera, si el Nombre (desde ahora en adelante llamaremos así al nombre propio) es un signo, es un signo voluminoso, un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar, contrariamente al nombre común que no libera sintagmáticamente más que uno de sus sentidos (Barthes, 2006: 177-178).

Ángel Zapata considera al nombre propio como un "aval de verosimilitud, un primer marcador de realidad" (Zapata, 2002: 87). En su estudio sobre el tema el autor cita la anterior reflexión de Barthes y añade al respecto:

[Los nombre propios] sitúan al personaje como elemento de la trama. E iluminan, a un tiempo, un conjunto de datos implícito, un haz de cualidades relacionadas entre sí. Un nombre connota carácter. Evoca un origen. Anuncia un estilo de acción. Y, por lo mismo, un nombre propio puede operar dentro del texto como un resumen biográfico, caso como el emblema de un destino ("Sancho Panza", "Tristana", "Doña Perfecta"...). Desde el punto de vista de la lógica, en cambio, los nombres propios —desprovistos de definición— no significan nada. Se limitan a designar un individuo, un hecho en el mundo. Y son, por el mismo motivo, palabras fronterizas entre lenguaje y realidad, signos cuya función es inscribir a un sujeto en el sistema del lenguaje. Como elementos lógicos, pues, los nombres propios son deícticos, designadores. Y en esta dirección, sobra añadir que la escritura ficcional suele apoyarse en

el valor deíctico del nombre, con vistas a simular en su discurso el plano de la referencia (Zapata, 2002: 87).

Otra interpretación de los planteamientos barthianos la da Seymour Chatman (1980: 130), que apunta que Barthes, en su estudio sobre el relato de Honoré Balzac *S/Z*, sugiere que los rasgos de los personajes todavía no expuestos se adhieren al nombre propio del personaje como un residuo misterioso. El autor francés se expresaba así:

Character is an adjective, an attribute, a predicate... Sarrasine is the sum, the point of convergence, of: turbulence, artistic gif, Independence, excess, femininity, ugliness, composite mature, impiety, love of whittling, will, etc. What gives the illusion that the sum is supplemented by a precious remainder —something like individuality, in that, qualitative and ineffable, it may escape the vulgar bookkeeping of compositional characters— is the Proper Name, the difference completed by what is proper to it. The proper name enables the person to exist outside the semes, whose sum nonetheless constitutes it entirely. As soon as a semes become predicates, inductors of truth, and the Name becomes a subject: we can say that what is proper to narrative is not action but the character as Proper Name: the semic raw material... completes what is proper to being, fills the name with adjectives (Barthes, 1974: 190-191)¹.

Según Chatman, "the proper name in this sense is precisely the identity or quintessence of selfhood (...)" (Chatman, 1980: 131)². El autor americano relaciona nombre con esencia al considerarlo como un criterio que define la esencia del personaje, como situación o núcleo alrededor del cual circulan los rasgos (Chatman, 1990: 149)³. Para él, los

¹ Traducción de la investigadora: "El personaje es un adjetivo, un atributo, un predicado... Sarrasine es la suma, el punto de convergencia de: turbulencia, talento artístico, independencia, exceso, feminidad, fealdad, madurez compositiva, impiedad, el amor al tallado, el destino, etc. Lo que da la ilusión de que la suma está suplementada por un resto precioso —algo como la individualidad, la cual, cualitativa e inefable, puede escapar a la contabilidad compositiva de los personajes— es el Nombre propio, la diferencia se completa por lo que es propio a ello. El nombre propio posibilita a la persona para existir fuera de sí misma, cuya suma, sin embargo, la constituye por entero. Tan pronto como un sema se convierte en predicado, inductores de verdad, y el Nombre se convierte en un sujeto podemos decir que lo que es propio a la narrativa no es la acción sino el personaje como Nombre propio: el material sémico desnudo... completa lo que es propio al ser, llena el nombre con adjetivos".

² Traducción de la investigadora: "el nombre propio en este sentido es precisamente la identidad o quintaesencia de la individualidad".

³ Según el autor, existen tres criterios que diferencian e identifican al agente de la acción ambiente en relación al personaje: el criterio analógico —donde se define la identidad del personaje a través de un término—, el criterio relevancia —donde el

nombres son “deictic, that is, pointing, marked out as definitive, (de-) finited or cut out of infinitive, hypostatized, and catalogued —be it ever so minimally—. Thus, narratives do not need proper names in the strict sense” (Chatman, 1980: 131)⁴. El autor expresa así la independencia del nombre frente a la narración y viceversa. La narración no necesita del nombre sino para referenciar y, a su vez, estos nombres propios también se pueden convertir en la suma de los atributos de un personaje. La carencia de nombre, por tanto, no afecta irremediablemente a la narración, que sigue su recorrido al margen de esta circunstancia. Sin embargo, esta “falta de información” también aporta ciertos datos sobre el relato. Por tanto, diremos que ambos autores difieren en opiniones en cuanto al nombre se refiere:

Partiendo de esa idea de Barthes de que los personajes son una combinación de semas regulados por distintos códigos, Chatman (1978) defiende su autonomía respecto a la historia y, uniendo los avances psicológicos al enfoque narratológico estructural, intenta establecer una tipología de los actores proponiendo tal concepto de rasgo. Para Chatman un rasgo es un adjetivo narrativo que marca una cualidad estable y no ocasional de un personaje: este último sería, pues, un conjunto de rasgos unidos por un individualizador (nombre propio o común, deíctico); el personaje iría conformándose a medida que avanzan los acontecimientos y, por tanto, se constituiría sintagmática y progresivamente en un haz de atributos que configuran su identidad paradigmática (Vallés Calatrava, 2008: 172).

Es interesante nombrar, aunque sea tan solo de manera superficial, los cuatro principios de cohesión que Shlomith Rimmon-Kenan propone ante la pregunta de cómo se combinan los elementos al unificar categorías bajo la tutela del nombre propio, y que son: repetición, similitud, contraste e implicación —en el sentido lógico— (Rimmon-Kenan, 2002: 41). La repetición en el comportamiento de un personaje lo categoriza como un rasgo suyo propio. Las similitudes en su comportamiento provocan una generalidad en sus modos. El contraste contribuye más a la similitud que a la generalidad, por lo que provoca una reducción de categorías. Por último, la implicación muestra la parte

personaje debe superar en importancia de la narración al ambiente— y el criterio de focalización —mediante el cual el agente de la acción es el eje en torno al que giran los elementos de la historia—.

⁴ Traducción de la investigadora: “deícticos, esto es, puntiagudos, dados como definitivos, (de-)finidos o lejos de la infinitud, hipostáticos y catalogados —incluso mínimamente—. Por ello, las narraciones no necesitan nombres propios en el sentido estricto”.

psicológica del personaje. Según Rimmon-Kenan, repetición, similitud, contraste e implicación pueden ser una unidad en la diversidad y contribuir a la cohesión de varios rasgos en torno al nombre propio, de cuyo efecto el personaje depende. Sin embargo, estos principios que se unifican bajo el paraguas del nombre propio bien pueden existir sin él, en la propia narración, como indicaba Chatman. Esto reafirma la idea de que el comportamiento de un personaje no tiene que ver tanto con el nombre propio como con los actos que ejecuta en la pantalla bajo la mirada del público.

Blacker incide en la dimensión que otorga el nombre al personaje, así como el hecho de que le ayude a ser recordado (Blacker, 1993: 83). En *Teoría de la literatura* de Tomashevski se aborda su papel como atributo caracterizador del personaje, ya que el autor lo considera el atributo caracterizador más sencillo (Tomashevski, 1984: 204). Ambos planteamientos configuran al nombre como un factor que da importancia, de un modo u otro, al personaje, pero tampoco se tacha como imprescindible o esencial. Como vemos, la importancia del nombre ha sido analizada y estudiada por distintos autores, en su mayoría estructuralistas, cuyos estudios abordan la narratología. Si bien nuestro análisis no es narratológico, es útil para nuestras investigaciones comprender estas conclusiones y percepciones relativas al nombre⁵.

Una vez llegados a la conclusión de que el nombre es importante en cuanto a su factor referencial —como deíctico—, por unificar las características de un personaje bajo su amparo e incluso por su función reminiscente pero no esencial en la narración, encontramos que la ausencia de este sí que otorga una visión transformadora del mensaje que el autor nos dirige. Pasamos, dentro de nuestra metodología, a hablar —en ciertos casos— de elementos audiovisuales macrotextuales.

⁵ En cine, es interesante el análisis de José Patricio Pérez Rufí sobre el nombre en los personajes de las películas de Stanley Kubrick, que concluye: "A tenor de las observaciones realizadas podemos concluir que Kubrick hace un uso narrativo del propio nombre del personaje con objeto de caracterizarlo y ofrecer información acerca de las relaciones entre caracteres. La importancia en las tramas de la vida profesional del agente de la acción se expresa a través del nombre, haciendo incidencia en la posición jerárquica que se le supone en una institución en que se integra. En segundo lugar destacamos por su frecuencia la variación del nombre, en forma de apodo o de diminutivo, en función del vínculo emocional que relacione a los actantes. El uso del diminutivo se ligará también a un objetivo de seducción por parte del interlocutor del protagonista. Indicaremos en último lugar cómo el proceso de despersonalización que centra las tramas de films como *La chaqueta metálica*, *La naranja mecánica* o *Barry Lyndon* alcanza al modo en que es denominado el personaje" (Pérez Rufí, 2005).

Esta ausencia afecta directamente a la narración de la historia. La falta de nombre es también un elemento caracterizador del personaje, ya que se configura como un gesto completamente intencionado que el autor de la obra ha querido (no) incluir. Ángel Zapata también reflexiona sobre la presencia del personaje sin nombre a través del relato *El niño al que se le murió el amigo*, de Ana María Matute, aplicando planteamientos de la *Poética* de Todorov (1975):

En principio, la elipsis de los nombres propios tiene un efecto muy acusado sobre el novel referencial del texto. Indica que el relato no aspira a ser creído por parte del lector a la manera de un hecho que “ocurrió”, o al menos que “pudo ocurrir”... Y esto es así, debido a que el recurso a los nombres comunes —en una historia donde el narrador tiene un acceso pleno a la experiencia del protagonista y conoce de sobra su nombre— toma de hecho el valor de una figura: de una operación por la que el discurso es percibido como tal (Zapata, 2002: 87).

En el cine, como en la literatura, se produce este fenómeno narrativo. A veces nos encontramos con historias donde no se nos da prácticamente ninguna información sobre el personaje: ni el nombre, ni datos sobre su pasado, etc. En cambio, son llamados por distintos “apodos” que otros personajes les dan, todos referenciales: rubio, conductor, zurdo... Existen otros casos donde los protagonistas se engloban bajo las categorías de Él y Ella. Estos casos se guían mediante un principio generalizador que es aprovechado por los directores para transmitir su mensaje y empatizar con su público. Por último, existen otras narraciones donde existe una mera confusión con el nombre: los que admiten su índole menos filosófica y más costumbrista.

Sin embargo, en otras ocasiones la causa de que uno de los personajes carezca de nombre es un ejercicio directamente relacionado con una reflexión identitaria a la que quedan expuestos los espectadores. De este modo, y en la línea de la clasificación antes expuesta, desarrollaremos estos casos: el del personaje sin nombre, el de las categorías Él y Ella, y el relativo a las confusiones.

El personaje sin nombre: el alias y el apodo referencial

Primero, hablaremos sobre los que se esconden tras un adjetivo o verbo sustantivado que les define, como es el caso de “el rubio” o “el conductor”. Si bien son misteriosos, pues no sabemos nada de ellos, su personalidad se encuentra marcadamente reforzada en la pantalla, ya

sea por una carismática actuación o por un vestuario claramente distintivo. La imaginación se proyecta sobre estos personajes, completando los vacíos que el guion nos oculta sobre su pasado. Obtenemos, en cambio, información sobre quiénes son a través de los actos que se contemplan sobre la pantalla y ciertas insinuaciones en el diálogo que nos deja entrever el director. Así, el personaje de “el conductor” —*Driver*, en el libro James Sallis de 2005— en *Drive* (Nicolas Winding Refn, 2011) nos da una serie de pistas sobre el pasado del personaje a través de sus acciones: la extrema violencia y los diálogos en los que se atisba su identidad escondida. La intuición hace que el espectador participe en el juego de adivinar su pasado, sin olvidar la ayuda que otorgan los comentarios con doble sentido. En un momento del filme el protagonista rehúsa de darle la mano al antagonista porque “tiene las manos sucias”. El mafioso le replica: “Yo también”.

El personaje principal, interpretado por Ryan Gosling, carece de nombre a oídos del espectador. Nadie le nombra directamente, a excepción del cariñoso *Kid* con el que el personaje interpretado por Bryan Cranston le llama. El Conductor es un hombre hermético, silencioso y observador que lleva una doble vida: por el día trabaja en un taller de coches y es doble de películas de cine, mientras que por la noche conduce un vehículo cómplice de diversos actos delictivos. No muestra ningún tipo de empatía social a excepción de su cariño hacia el personaje interpretado por Cranston y por su vecina: una mujer cuyo marido está en la cárcel y tiene que cuidar sola de su hijo.

La historia transcurre en un Los Ángeles contemporáneo cuya imagen se encuentra especialmente estilizada gracias al trabajo del director de fotografía Newton Thomas Sigel. En palabras de su director: “It takes place in a city of millions but you never really see anyone. That isolates them, makes it very specific” (Nissim, 2011)⁶. Sobre este escenario Refn entremezcla la violencia con la magia de un cuento Grimm:

I read Grimm fairytales to my daughter a few years ago, and the idea with *Drive* was similar. You have the driver [Ryan Gosling] who's like a knight, the innocent maiden [Carey Mulligan], the evil king [Albert Brooks] and the dragon [Ron Perlman]. They're all archetypes (Nissim, 2011)⁷.

⁶ Traducción de la investigadora: “Se sitúa en una ciudad de millones de personas pero tú nunca ves realmente a nadie. Eso les aísla, la hace muy específica” —señala Nicolas Winding Refn en la entrevista a Mayer Nissim en *Digital Spy*—.

⁷ Traducción de la investigadora: “Leí los cuentos de Grimm a mi hija hace unos pocos años, y la idea con *Drive* era similar. Tienes al conductor [Ryan Gosling] que es como el

Si volvemos a la cuestión del nombre, observamos que su ausencia queda olvidada por la definida personalidad física del protagonista: su identidad, que está oculta al espectador, no deja dudas sobre el tipo (anti)moral que constituye: es un héroe condenado por su propia esencia, por su Yo. Desde el principio él se define como lo que su nombre indica, el conductor: “durante cinco minutos soy tuyo, no miro lo que haces, solo conduzco”. Y ciertamente será el papel que tome con los espectadores a lo largo de la película: él nos va a conducir a través de su historia. La construcción del personaje le articula como un personaje tipo dentro de los llamados héroes:

Heroism is one of Drive's explicit themes. A techno ballad featured prominently on the soundtrack —*A Real Hero*—⁸ underscores this, but the presence of heroism itself should not be surprising, since it has been an ongoing concern of Refn's since *Fear X* at least. The ideal of the credible and real hero, who nonetheless possesses or attains a certain mythic quality, rises to its perfect pitch in *Drive*. Indeed, it is one of the largest aspects of reclaiming myth for the modern sensibility. The classic hero saga has largely been jettisoned as socially and politically naïve, if not worse —its characteristic individualism seen as an elitist promotion of anti-egalitarian values—, though its hold on story-telling and its promotion of anti-egalitarian values), though its hold on story-telling and its possibilities for cathartic intensity have yet to be replaced by compelling alternatives. —It should be said, however, that Refn himself has already found ways of moving beyond the central individualism of the classic hero saga in his most recent film, *Only God Forgives*—. The problematic of the hero is that he or she acts alone: the hero does by definition what others cannot, thus no one can assist him or her (Vicari, 2013: 180)⁹.

caballero. La doncella inocente [Carey Mulligan], el Rey malvado [Albert Brooks] y el dragón [Ron Perlman]. Son todo arquetipos”.

⁸ Otra de las canciones de su banda sonora es *My Name On A Car* —*Mi nombre en un coche*— de Cliff Martínez que, aunque sea instrumental, tiene un título que refuerza la idea de la identidad del personaje: un conductor, más allá del nombre que tenga.

⁹ Traducción de la investigadora: “El heroísmo es uno de los temas explícitos en *Drive*. La tecno-balada que se escucha prominentemente en la banda sonora —*Un héroe real*— subraya esto, pero la presencia del heroísmo por sí mismo no debería de ser una sorpresa, ya que ha sido uno de los motivos que han preocupado a Refn desde, al menos, *Fear X*. El ideal de credibilidad y el héroe real que, sin embargo, posee o atañe una cierta cualidad mítica, alcanza su campo de la perfección en *Drive*. De hecho, este es uno de los aspectos más importantes para recurrir al mito en la sensibilidad moderna. La saga del héroe clásico ha sido ampliamente echada por la borda como socialmente y políticamente ingenua, si no peor —sus características individualistas son vistas como una promoción elitista de valores anti-igualitarios—, aunque el hecho de que se sostenga en la narrativa y sus posibilidades para la intensidad catárquica ya

El héroe de *Drive* nos recuerda al “Hombre sin nombre” que interpreta Clint Eastwood en las películas *Por un puñado de dólares* (*Per un pugno di dollari*, Sergio Leone, 1964), *La muerte tenía un precio* (*Per qualche dollaro in più*, Sergio Leone, 1965), *El bueno, el feo y el malo* (*Il buono, il brutto, il cattivo*, Sergio Leone, 1966), *Infierno de cobardes* (*High Plains Drifter*, Clint Eastwood, 1972) y *El jinete pálido* (*Pale Rider*, Clint Eastwood, 1985); arquetipo retomado por otros actores en *Voy, lo mato y vuelvo* (*Vado... L'ammazzo e torno*, Enzo G. Castellari, 1967), *Hasta que llegó su hora* (*C'era una volta il West*, Sergio Leone, 1968) y *Mi nombre es ninguno* (*Il mio nome è Nessuno*, Tonino Valerii, 1973). Ambos comparten un vestuario característico —Gosling una cazadora con un escorpión a la espalda; Eastwood un poncho mejicano—, un objeto en la boca que casi siempre les acompaña —Driver un palillo, El hombre sin nombre un puro—. Los dos personajes son herméticos: poco sabemos de ellos y tampoco se comunican en exceso. Su silencio es una de sus características personales más llamativas. Ambos son denominados de otras maneras a lo largo del metraje: los de Gosling ya los hemos nombrado, en el caso de Eastwood también es apodado como el Rubio, *Kid* o el Manco. Los dos viven en lugares específicos y claramente distinguibles: Los Ángeles y el Oeste americano.

También sucede un caso similar en *El escritor* (*The Ghost Writer*, Roman Polanski, 2010). En la película nunca se llega a desvelar el nombre del protagonista, Ewan McGregor, lo que reafirma su condición de escritor fantasma. En la trama, él se dispone a escribir un libro que otro va a firmar, por lo que su nombre nunca se sabrá ni para el público de la ficción, ni para los espectadores del film. El título original, *The Ghost Writer* refuerza esta idea de lo desconocido. La ausencia de nombre cobra importancia desde el punto de vista temático, ya que se utiliza para poner el acento precisamente en la carencia de identidad, en el nombre ausente, en lo invisible: el verdadero escritor, por un lado, en la narración; y su denominación en otro plano interpretativo, que reincide y reafirma la carencia del primero.

Sin embargo, también encontramos casos donde la ausencia de un nombre propio real se manifiesta como parte de la narración, pero no como una referencia a su persona; la denominación, en estos casos,

han sido reemplazadas por alternativas cautivadoras. —Se diría, sin embargo, que el propio Refn ya ha encontrado modos de moverse más allá del central individualismo de la saga del héroe clásico en su película más reciente, *Sólo dios perdona*—. La problemática del héroe es que él o ella actúa solo: el héroe hace, por definición, lo que otros no pueden, por lo que nadie puede ayudarle”.

nada tiene que ver con un rasgo físico, una cualidad personal o un distintivo profesional. Parece, más bien, un alias otorgado —en apariencia— aleatoriamente para llamar a los personajes, como sucede en *Reservoir Dogs* (Quentin Tarantino, 1992). En esta película a cada uno de los criminales le corresponde un color como denominador para ocultar su verdadera identidad¹⁰. Este color no indica ninguna cualidad de los protagonistas, no es un apodo referencial, sino que sirve para esconder quién es quién en la propia narración. Cuando uno de estos le desvela su verdadero nombre a otro se interpreta como un indicativo de confiabilidad entre ellos. Sin embargo, en este último caso, en el del alias, el propio personaje tiene conciencia del engaño, de la ocultación de sí mismo hacia los demás personajes. No hay una ausencia de nombre, sino un denominador falso. En el caso de que fuera un apodo referencial, son los demás quienes llaman así al personaje debido a sus características físicas. El Otro denomina al Yo. No el Yo engaña al Otro. El alias es, por tanto, una máscara que oculta la identidad. Ambos se diferencian en la intención y en el origen de su creación: el Yo, los otros. Mientras el alias remite a lo que el sujeto quiere que los demás perciban, el apodo referencial pone en énfasis una característica del protagonista que, según la mirada de los otros, le define.

En el caso del apodo referencial, la personalidad misteriosa y esquiva de los protagonistas destaca por encima de la película —sobre todo, en los dos primeros ejemplos—. El hecho de que carezcan de nombre propio los hace más auténticos: les juzgamos por lo que vemos, no por lo que nos cuentan de ellos —que ciertamente podría ser un engaño—. El nombre es como su pasado, un misterio. Estos personajes son lo que vemos: más allá, todo puede ser mentira. Los prejuicios desaparecen, pues no podemos categorizarlos *a priori*: no tenemos los suficientes datos de su pasado. Su identidad se conforma según actúan en la pantalla: sus acciones, diálogos y apariencia.

Él y ella: la generalidad creada a partir de la particularidad

Al contrario que en el anterior caso, hay películas donde los protagonistas atienden a los títulos de Él y Ella. Esto permite que vayamos de una particularidad —un personaje— a la generalización de sus comportamientos para crear un modelo representativo de ambos

¹⁰ Idea que Tarantino tomó prestada de la película *The Taking of Pelham One Two Three* (*Pelham 1, 2, 3*, Joseph Sargent, 1974).

sexos en relación con un tema —acotando por objeto de estudio, generación, etc—. Bajo este método, el director pretende mostrar un comportamiento al que se quiere aproximar, ya sea como crítica o simplemente como mero ejercicio artístico, y así conseguir que sus personajes sean el continente donde cualquier espectador pueda insertarse.

Por tanto, bajo los parámetros Él y Ella se esconde la intención de empatizar con el espectador como una de las partes del binomio masculino/femenino, que se ve reflejado en la historia. El mero hecho de “despersonalizar” al personaje repercute en nuestra visión de la historia, ya que logra introducir al espectador más intensamente en un relato que representa un grupo social diferenciado por el género. En este caso, se suele crear una historia con cierta carga ontológica o moral, que invita a la reflexión del público tras el visionado.

Lo interesante de este proceso, y por lo que se diferencia de la categoría anterior, es que contrapone un personaje a otro. No hay heroísmo ni encumbramiento de un solo protagonista. No trata de quién es esa persona, sino de lo que representa como grupo, como generalidad. Los protagonistas en estos casos se conforman como elementos temáticos microtextuales, como tipos sociales o, más concretamente, relativos al género. La contraposición masculino-femenino, ayuda a crear un mensaje —que bien puede ser una crítica— a la sociedad. Los denominadores Él y Ella pueden aparecer tan solo en los créditos y, en el desarrollo de la película, ser llamados por otros apodos o nombres falsos —como la categoría anterior—, pero es precisamente esa salida del individualismo —el hecho de que más personajes carezcan de nombre— lo que les otorga esta función simbólica, representativa y crítica.

Ejemplificando esta cuestión nos encontramos con películas como *A ciegas* (*Blindness*, Fernando Meirelles, 2008), la ya mencionada *Stockholm* (Rodrigo Sorogoyen, 2013) o *Anticristo* (Lars Von Trier, 2009). En la película de Meirelles, basada en la novela *Ensayo sobre la ceguera* (2015) de José Saramago, hay un diálogo que esclarece la intención voluntaria de la ausencia de nombre a través de la reflexión de uno de los protagonistas:

-27 años, 1.62 cm, pelo negro, ojos marrones.

-No quiero saber cómo eres.

-¿Cómo nos vamos a conocer?

-Conozco tu interior, sin nombre. Eso es lo que somos, ¿no?

A través de la pérdida de la visión de la población mundial, Meirelles/Saramago reflexionan sobre cómo se sentarían las bases de una sociedad invidente, desafiando el caos y el colapso inicial. El escritor elabora una parábola sobre la comunidad en la actualidad: "Creo que no nos quedamos ciegos, creo que estamos ciegos, ciegos que ven, ciegos que, viendo, no ven" (Saramago, 2015: 375). La denominación de los personajes, más explícita en la novela, se reduce a nombres que les referencian, en su mayoría en relación con la profesión, como "la mujer del médico", el "doctor", etc.

En *Stockholm*, Rodrigo Sorogoyen convierte a los protagonistas Él y Ella en dos entes representativos de una generación caracterizada por los encuentros esporádicos y la frialdad. La posible identificación por parte de cualquier persona del público se hace más patente al saber tan poco de los personajes: son moldes que cualquier espectador puede "rellenar" con su propia experiencia, lo que facilita la empatía — que no la simpatía— con ellos. La única referencia al nombre la hace el personaje masculino al decir que se llama "Bartolo" ante la incredulidad de su rival femenina. Sin embargo, en los títulos de crédito, tanto el personaje de Aura Garrido como el de Javier Pereira responden a los pronombres personales Ella y Él¹¹.

En *Anticristo* tampoco se sabe cuál es el nombre propio de los protagonistas. Él y Ella se presentan como la representación del hombre y la mujer en relación con la malicia en la fémina, influenciada por el tema de la investigación que ella lleva a cabo: el feminicidio. La alegoría presentada por Von Trier se completa con el simbolismo religioso —el Edén, la figura del Anticristo, etc.— y por la leyenda: la historia de los tres mendigos. El orden invertido y la corrupción de estos planteamientos que el director nos ofrece¹², nos permite entender los papeles de ambos como la transgresión del relato de Adán y Eva en el Paraíso que se narra en el Génesis bíblico. La crítica que ofrece se

¹¹ El propio director, en la entrevista inédita que se encuentra en los anexos de esta tesis, indica que esta decisión no fue premeditada, sino que fue surgiendo y, finalmente, se estableció así la denominación de los protagonistas.

¹² El análisis sobre la película de Aaron Rodríguez Serrano —que destaca el concepto de la transgresión del orden establecido— nos muestra una detallada e interesante reflexión sobre la cordura contemporánea: "El drama propuesto por Von Trier resume con increíble precisión uno de los problemas mayores de la sociedad contemporánea: la imposibilidad de ofrecerle al otro una palabra lo suficientemente sólida como para atarle en la cordura. Una palabra que, nos parece lógico, instaure una eficacia simbólica situada desde fuera del propio sujeto que la enuncia" (Rodríguez Serrano, 2011: 97-106).

generaliza a todo el género humano a través de lo masculino y lo femenino, otorgando las cualidades de maldad y supervivencia a cada uno, tradicionalmente invertidos. Sobre la batalla de sexos que se muestra en *Anticristo*, Von Trier comentaba: "I always had a romantic view of the battle of sexes that Strindberg was always writing about. We keep describing the relationship between the sexes. I don't know if an unequivocal truth exists"¹³. En la película entra en tensión lo femenino contra lo masculino, pero bajo la temática de la libertad: contra la enfermedad, contra la vida y contra la humano. A razón de esto, el inicio de la película comienza con el aria "Lascia ch'io pianga" de la ópera *Rinaldo* de Händel, que canta: "Lascia ch'io pianga/ mia cruda sorte,/ y che sospiri/ la libertà;/ e che sospiri.../ e che sospiri.../ la libertà"¹⁴.

Pero los parámetros de Él y Ella también pueden ser cambiados por otros que cumplan la misma función representativa, como es el caso de *El año pasado en Marienbad* (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961), segunda entrega de la trilogía de la memoria de Resnais, donde los personajes se presentan, al menos en los créditos, bajo con los nombres de X y A —hay otro denominado M, supuesto marido de la protagonista—. Estas denominaciones, cercanas a las variables de un experimento, reflejan la escasa importancia del nombre y la capacidad de extrapolar la historia más allá de la narración, hacia una reflexión humana con tintes ontológicos sobre la memoria. El contexto es puramente autorreferencial: no sabemos nada de los personajes que se mueven aburridos por el supuesto balneario. Su pasado es incierto, no sabemos si mienten: uno asegura que quedaron en reencontrarse un año después de conocerse, y el otro parece no recordar.

Confusión en el nombre del personaje

En otras ocasiones, el problema entre el nombre y los protagonistas reside no en su carencia, sino en la confusión. Confusión que puede recaer tanto en el propio protagonista como en el resto de personajes; a propósito, o no, del personaje principal. Esta categoría, por lo general, no conlleva ningún verdadero problema ontológico o un planteamiento

¹³ Traducción de la investigadora: "Siempre tuve una visión romántica de la batalla de sexos sobre la que Strindberg escribía. Seguimos describiendo la batalla entre sexos. No sé si existe una verdad inequívoca sobre esto" (Romer, 2009).

¹⁴ Traducción de la investigadora: "Deja que lllore, mi cruel suerte, y que suspire, por la libertad; y que suspire... y que suspire... por la libertad".

identitario con peso filosófico, por tanto, pasaremos muy superficialmente por los títulos que lo ejemplifican.

En el caso de que la equivocación se produzca en el protagonista —sobre su propio nombre sin ser este consciente de ello—, suele deberse a un problema psicológico mayor y atañe no solo al nombre sino a la persona por completo. Este es el caso de *Fight Club* (David Fincher, 1999) —basada en la novela homónima de Chuck Palaniuk (1996)—, donde el narrador, del cual nunca llegamos a saber su nombre, crea un *alter ego* de sí mismo. Aunque no conoceremos con exactitud qué tipo de dolencia padece el protagonista, sus alucinaciones nos revelan que sufre de algún tipo de esquizofrenia paranoica que le hace ver a Tyler Durden, un personaje que representa todo lo que a él le hubiera gustado ser. Mientras el narrador piensa que Durden es su nuevo amigo, el resto de los personajes, que no sufren del mismo trastorno mental del primero, saben que Tyler es él, ya que el desdoblamiento solo es efectivo a ojos del narrador. Como vemos en este ejemplo, el hecho de que un personaje dude de su propio nombre tiene que ver con una crisis de identidad, y colinda con dos conceptos ya tratados: el del doble y el de la pérdida de memoria, por lo que no será necesario abordarlos de nuevo.

Pero también existen situaciones donde es el resto de los personajes quienes están confundidos sobre el nombre del protagonista. Esta charada se puede realizar por parte del personaje principal; de manera intencionada o no. Mientras que si el desconcierto se ha producido a propósito del protagonista hablamos generalmente de thrillers o películas de suspense, cuando ha sido provocado por un malentendido involuntario estamos, generalmente, ante una película cómica de enredo.

Los films donde existe una confusión relacionada con el nombre del protagonista sin intención explícita de este suelen inscribirse dentro del marco de la comedia, como sucede en *La vida de Brian* (*Life Of Brian*, Terry Jones, 1979), donde el personaje principal es tomado por Jesucristo. La confusión recae sobre la identidad, no sobre el nombre del protagonista, aunque este es el que origina el conflicto. Así, el Nota en *El gran Lebowski* (*Big Lebowski*, Ethan y Joel Coen, 1998) es considerado Jeffrey Lebowski, otro individuo que se llama exactamente igual que él. La situación origina un enredo de situaciones disparatadas y estrambóticas originadas a partir de la equivocación inicial.

Sin embargo, la comedia de confusiones también deja hueco a otras opciones, como puede ser el cine policíaco. Así, nos encontramos en el cine clásico con el caso de *Con la muerte en los talones* (*North by Northwest*, Alfred Hitchcock, 1959), donde se toma al personaje por otro distinto: un espía.

Estas películas utilizan el conflicto de identidad como mero reclamo para comenzar y desarrollar la trama, sin lanzar al público preguntas directas de índole metafísica u ontológica. Por tanto, se utiliza la confusión de identidad como mero instrumento en la narración, sin querer plantear al espectador cuestiones sobre su identidad personal.

La segunda opción que planteamos se produce cuando es el propio protagonista quien cambia su nombre a propósito, lo que va parejo a un cambio de identidad voluntario. Suele desarrollarse en películas de índole policíaca o thrillers, donde el protagonista quiere esconder, por algún motivo oculto, su verdadera identidad. Encontramos ejemplos tanto en el cine clásico con *Charada* (*Charade*, Stanley Donen, 1962) —donde el personaje interpretado por Cary Grant cambia de identidad y nombre para proteger a la viuda de un ladrón—, como en los albores del cine contemporáneo, como sucede en *Sospechosos habituales* (*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995). Esta última trata justamente sobre la identidad de un asesino, Keyser Söze, cuya captura depende del testimonio del tullido Verbal Kint, interpretado por Kevin Spacey.

Del mismo modo, contamos con otras adaptaciones cinematográficas que abordan la cuestión de los cambios de identidad. Así, en 1999 se estrenó la segunda adaptación de la novela de Patricia Highsmith *El Talento de Mr. Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, Anthony Minghella), que ya había sido llevada al cine en 1960 por René Clément en *A pleno Sol* (*Au plein soleil*). Tanto la novela como las películas muestran la suplantación de identidad que maquina Ripley para robarle la vida al joven millonario Dickie Greenleaf.

Ahora bien, en el caso de que la confusión sea intencionada, el motivo por el que se lleva a cabo es el engaño hacia el resto de personajes, mientras que en el caso de confusión sin intención es el propio enredo cercano al vodevil lo que lo caracteriza, por lo que el tono, estilo y género de estas películas es completamente diferente.

Diremos que esta confusión, en cualquiera de sus variantes, se inscribe más en la línea de la trama y narración que en la esencia o el mensaje

que el director quiere plasmar, es decir, que es y contiene elementos temáticos intra o microtextuales relacionados con el personaje, con los tipos y el ser humano. Sin embargo, el personaje sin nombre carecería de cabida en el personaje individualizado con nombre propio y tendría que incluir una nueva categoría como tipo sin nombre en la segunda sección de elementos microtextuales propuestos por Cristina Naupert en la metodología utilizada. Sin embargo, la carga de material ontológico nos otorgaría un buen soporte para sostener que lo verdaderamente importante de estas películas son los elementos audiovisuales macrotextuales o supratextuales, en concreto, el esquema abstracto de pensamiento: las ideas, conceptos filosóficos, existenciales, etc. que nos quiere transmitir el director.

Esto se agudiza en el caso de las categorías generales, es decir, de los personajes Él y Ella, que representan un grupo mayor y critican o puntualizan un tipo de sujetos a través de la división por géneros.

Podremos, por tanto, decir que el personaje sin nombre cuyo apodo referencial conocemos es cinematográficamente trascendente por la construcción del protagonista, tan cuidadosamente definido. Este apodo consiste en un nombre ficticio que muestra una característica relevante del personaje, una peculiaridad evidente que no deja lugar a las dudas. Va más allá del alias ya que su apelativo remite a él y a una característica suya. El personaje con nombre propio que arrastra un pasado tiene más posibilidades de engañar al espectador, mientras que uno que carece de estos atributos le inquieta. Lo desconocido atrae al público, que se ve irremediabilmente obligado a participar en la construcción del personaje, gracias a su interpretación y su propia experiencia. Las conclusiones sobre su identidad es un terreno que discurre enteramente en la mente del espectador, ofreciéndole, de este modo, la posibilidad de participación.

9.2. Los elementos temáticos microtextuales de la identidad. Elementos temáticos no humanos

Por otro lado, debemos abordar los elementos temáticos intratextuales de la identidad no humanos. Tiempo y espacio son las dos grandes categorías generales. Incluíamos, además, un apartado dedicado al sonido y los planos, ya que nos encontramos con un análisis fílmico, no literario. Dentro del espacio, en los elementos de la naturaleza física inanimados, también debemos incluir una serie de

objetos clásicos de la identidad que han sido repetidamente encontrados en estas películas, como son la máscara o el disfraz, el espejo o reflejo y la sombra. Estos han evolucionado desde su presencia en los relatos literarios hasta el cine contemporáneo.

En primer lugar, tenemos que destacar la irregularidad temporal presente en los múltiples exponentes que abordan la identidad. Muchos de los personajes de estos films encuentran dificultades para diferenciar el presente del pasado, así como lo real de la ficción. En *Enemy* el público no llega a averiguar si se trata de una película sobre un doble o sobre la repetición de los actos de un mismo personaje, en *Mulholland Drive* el pasado es tergiversado por la protagonista para crear una realidad afín a su conciencia, en *Memento* los recuerdos son señales reinterpretadas tatuadas en el cuerpo del protagonista, en *Upstream Color* Kris confunde las rememoraciones de su infancia con las de Jeff, así como ha olvidado el lapso temporal que duró su secuestro y en *Synecdoche, New York* Caden Cotard no logra controlar adecuadamente el paso del tiempo. La protagonista de *The Congress*¹⁵, Robin, pierde la noción de este una vez se introduce en el mundo virtual.

Los exponentes relativos al *ennui*, Johnny en *Somewhere* y Jep en *La gran belleza*, se encuentran en un momento vital estático. Viven bajo la apariencia de un sistema de repetición temporal circular. La sucesión de eventos que les rodea no hace sino incidir en la idea de “lo mismo”, de la repetición, que esta vez se vuelve a poner de manifiesto, pero para mostrar hastío de los protagonistas.

Por tanto, podemos decir que la incongruencia y la inconsistencia del sentido del tiempo es uno de los factores a destacar en las películas que abordan la crisis de identidad —aunque como es de suponer, no en todas—. Esto viene dado por un espacio-tiempo en constante duda. La presentación de mundos ficticios, ya sea a través de la ensoñación, la fantasía o la ciencia ficción, pone de manifiesto esta cualidad. Pero, para ello, debemos adentrarnos en el siguiente apartado: el espacio.

La irregularidad espacial, dada por un paisaje virtual o un escenario real, emerge en las películas que abordan esta temática. Los elementos fantásticos o surrealistas hacen que estos mundos se entiendan gracias a la motivación genérica a la que se referían

¹⁵ Tanto *The Congress* como *Her* son películas que representan el espacio temporal de un futuro próximo.

Bordwell, Staigener y Thompson en *El cine clásico de Hollywood* (1997). Sin embargo, debemos tener en cuenta la artística, ya que los directores de muchas de estas películas incluyen símbolos o elementos referenciales que ayudan a la comprensión temática del film, como Villeneuve en *Enemy*, que alza arañas gigantes que representan “lo femenino” sobre el skyline urbano. Lynch muestra un universo onírico cifrado con sus propios códigos —para descifrarlo es necesario incluso recurrir a su propia filmografía— a lo largo de su trilogía de L. A. Incluso el espacio en *Inland Empire* juega a ser tres lugares geográficos distintos: Polonia, Los Ángeles y un escenario cinematográfico.

La gran ciudad —el espacio urbano— cobra importancia como referente en *Somewhere*, *Drive*, *Inland Empire*, *Mulholland Drive* —Los Ángeles—, *La gran belleza* —Roma—, *Stockholm* —Madrid— o *Holy Motors* —París—. Pero estos relatos también se adueñan de espacios cerrados y claustrofóbicos, como el chalet de *Canino* y la casa de Él en la segunda parte de *Stockholm*. El espacio exterior se torna mucho más definido que el incierto mundo interior del protagonista. Las calles, los monumentos, los lugares comunes y las casas privadas se muestran como referentes espaciales concretos en contraposición con la inestabilidad *identitaria* de los sujetos.

La mimesis entre la vida y el teatro y, por tanto, la ciudad como escenario y viceversa está especialmente presente en *Synecdoche, New York* e *Inland Empire*, así como su aplicación al espacio virtual en *The Congress*. Con ellas se pone de manifiesto la idea de simulacro y la confusión entre la ficción y la realidad. El escenario virtual de la película de Folman se inscribe en el régimen barroco al que se refiere López Silvestre (2004) cuando analiza los nuevos paisajes virtuales del cine. Este neobarroco se fundamenta en el exceso:

(...) si hay oscuridad es absoluta y si hay luz es cegadora; las llanuras se vuelven interminables, y las aguas siempre esconden profundidades abisales; si llueve, diluvia, y si sale el sol se hace insoportable; las cascadas parecen cataratas y la furia marina se torna en alarmante (López Silvestre, 2004: 68).

Esta profusión de elementos se relaciona con la estética de “lo híper” que desarrollaron Lipovetsky y Serroy en *La pantalla global* (2009). Del mismo modo sucede con los escenarios oníricos y fantásticos de Kaufman y Lynch. La estética de lo exagerado va más allá de lo desorbitado para adentrarse en los grandes contrastes. El magnánimo escenario ideado por Caden Cotard a escala real se reproduce en

escenarios que copian el inmediatamente anterior a modo de muñecas rusas, contraponiéndose así al mínimo creado por su primera mujer a través de sus pinturas, para cuya observación se necesitaban lentes de amplificación. Lynch, a través de recursos exclusivamente cinematográficos, como la superposición de planos, el uso de imágenes borrosas, la cámara en primera persona o subjetiva, el acoso por parte de esta hacia la protagonista o la cámara espía a modo de *reality show* (García Sahagún, 2016) reincide en la temática de la identidad, adentrando al espectador en la vorágine del exceso, de “lo híper”, a través del propio lenguaje cinematográfico.

Roman Gubern afirma que la realidad virtual “es una pseudorrealidad alternativa que actualiza insospechadamente la vieja reprimenda de Pascal, cuando escribió: «¡Qué vanidad la de la pintura, que provoca la admiración por el parecido de las cosas, de las que no se admira los originales!»” (Gubern, 2003: 156). López Silvestre, basándose en lo dicho por Gubern, asegura que estas afirmaciones implican creer: “a) que hay un mundo real; b) que es este, y no el hombre, el que impone lo estimable, y c) que la imagen digital solo consiste en copiar” (López Silvestre, 2003: 85). El autor considera todos estos puntos problemáticos, por lo que estima que, si existe un mundo real que paulatinamente se verá sustituido por uno virtual, el proceso sufrirá cierto deterioro si lo que buscamos es una verdad física material, pero no si, por el contrario, queremos encontrar una verdad sensorial.

El estado para abordar estas películas conlleva un planteamiento similar. Lo que importa no es la justificación de la realidad o verdad espacio-temporal desde un enfoque físico material, sino su interpretación sensorial o, mejor, discursiva como vehículo para abordar un tema. Los elementos surrealistas, ya sean parte de un paisaje virtual, de un escenario imposible o una fantasía onírica, ayudan como refuerzo temático. Gubern asegura que “los filmes, más que reflejos de una sociedad, lo son de los ensueños colectivos de esa sociedad. El cine, más que espejo documental de la realidad social, es sobre todo espejo de un imaginario colectivo configurado por los deseos, frustraciones, creencias, aversiones y obsesiones de los sujetos que componen su población” (Gubern, 1993:10). El autor observa un paralelismo entre los modelos narrativos cinematográficos y las estructuras dinámicas oníricas, lo que afecta al binomio espacio/tiempo. Erich Fromm apunta:

Casi todos nuestros sueños tienen una característica común: no siguen las leyes de la lógica que gobierna nuestro pensamiento

cuando estamos despiertos. Las categorías de tiempo y espacio son pasadas por alto. Vemos vivas a personas que han muerto; presenciamos acontecimientos que han sucedido hace muchos años. Soñamos que están ocurriendo simultáneamente dos hechos que pueden en realidad producirse al mismo tiempo. Tampoco hacemos mucho caso a las leyes del espacio. Con toda esa facilidad nos trasladamos en un instante a cualquier lugar lejano, nos encontramos en dos sitios a la vez, unimos dos personas en una o cambiamos repentinamente una persona en otra. Somos, en nuestros sueños, creadores de un mundo en el que el tiempo y el espacio, que limitan todas las actividades de nuestro cuerpo, carecen de poder" (Fromm, 1966: 12).

Gubern considera estas afirmaciones de Fromm como una glosa de posibilidades expresivas de la ubicuidad de cámara, la discontinuidad del montaje y los trucajes cinematográficos (Gubern, 1993: 11). Estos planteamientos nos dan cierta libertad para asegurar que el cine contemporáneo aborda la temática de la identidad como deseo, creencia, frustración y obsesión colectiva de una sociedad desorientada, aprovechando el recurso del surrealismo, la fantasía, la realidad virtual y, en general, la propia lógica de los sueños para desarrollar el relato.

La motivación artística de los directores es fundamental para llevar a cabo estas películas, que utilizan ciertos procedimientos técnicos que ayudan en el desarrollo del discurso y el tema. Los planos superpuestos, tanto en *Inland Empire* como en *Under the Skin*¹⁶ se estructuran como elementos temáticos elaborados a través de prácticas artísticas de los mismos directores. Así, los planos detalle en *Requiem por un sueño* acompañados por sonidos diegéticos—con un volumen especialmente alto— incrementan la sensación de realismo y, también, de incomodidad. Estos sonidos “detalle” los encontramos también en *Upstream Color* y *Her*, y ayudan a focalizar la mirada crítica sobre ese gesto sonoro. Los planos en los que nos encontramos a los personajes de espaldas —*Stockholm*, *500 días juntos*, etc.— remiten a la ausencia de rostro, a la generalización de los sujetos que se muestran en las pantallas y, por tanto, a la simbología de la sombra.

En la parte relativa a los elementos temáticos microtextuales de la identidad no humanos, los referentes a los objetos inanimados deben ser

¹⁶ Glazer, en *Under the Skin*, utiliza también este recurso para integrar la imagen de la joven alienígena en el bosque, en la natura, logrando una completa simbiosis de esta en el mundo. El escenario, en este caso, equivoca a la “intérprete”, que se llega a considerar humana al sentirse parte de esta fusión terrestre.

tratados con especial atención. Morin afirmaba que existían ciertas asociaciones ligadas a la figura del doble: la sombra, el reflejo, el espejo, etc. (Morin, 1974: 183). Sin embargo, debemos ir más allá al admitir la existencia de varios objetos o asociaciones que remiten, inevitablemente, a la identidad. Estas son: el espejo/reflejo, la máscara o disfraz y la sombra. A ellas debemos sumar las representaciones de humanos inanimadas, como las marionetas, maniqués, títeres muñecos y demás cosificaciones de la figura humana.

Mientras estas asociaciones siguen conservando su significado clásico: el espejo/reflejo aborda el reconocimiento de la imagen y, más profundamente, del Yo; la máscara/disfraz sigue una línea cercana al engaño identitario y la sombra remite a la parte no integrada de uno mismo, en el cine contemporáneo han surgido nuevas interpretaciones. Si bien pudiéramos detenernos en la clásica simbología del espejo — presente, como reconocimiento de uno mismo, en *Closer*, *Stockholm*, *Canino*, etc.— y demás conceptos, creemos que es más interesante una aproximación actualizada a estos.

La pantalla se plantea como nuevo espejo en el que reflejarse. El personaje ya no se muestra solo como el protagonista de las nuevas plataformas —como sucede con la inclusión de Caden en los anuncios y los dibujos en *Synecdoche, New York*— sino que lo traspasa para ser parte de ellas, como es el caso de Robin Wright en *The Congress*, de Monsieur Oscar en *Holy Motor* e, incluso, de los personajes que interpretan a un ausente Bob Dylan en *I'm Not There*.

Por su parte, la máscara y el disfraz pasan de ser objetos físicos a constituir la parte material de uno mismo: son el género y el propio cuerpo. Se presentan como todo lo que no sea una parte de la esencia del personaje protagonista, de su identidad asumida. El cuerpo encierra a Laurence en *Laurence, Anyways* y a Laure en *Tomboy*. Es, sin embargo, forjador de una identidad que quisiera nueva para la alienígena de *Under the Skin*. El cuerpo de humana esconde su verdadera identidad extraterrestre. El disfraz es también el cuerpo del actor —*Holy Motors*, *I'm Not There*, *Inland Empire*, etc.—, así como su avatar virtual —*The Congress*—. Por ello, el disfraz y la máscara también se constituyen como ajenos a lo corpóreo dentro del terreno de las pantallas. Los avatares y perfiles de la web esconden todo tipo de engaños y sirven de barrera de contacto real; como interfaz, como máscara que intermedia entre la realidad y la ficción.

La sombra simboliza clásicamente la parte no integrada de la interioridad del personaje que se manifiesta en un relato siniestro; sin embargo, hoy en día también puede representar como la figura a contraluz, la silueta de los personajes, de los andantes de la ciudad. La sensación de generalidad de esta imagen se puede producir por la falta de identificación de los sujetos. Sabemos, por el contexto de la película y el vestuario quiénes son, pero la duda siempre se produce al no ver el rostro.

La presencia de maniqués —*Holy Motors*—, títeres —*La doble vida de Verónica*, *Cómo ser John Malkovich*—, etc. también se encuentra presente en estas películas, creando un paralelismo entre estas representaciones de la figuración humana y los personajes —en el segundo caso— o reafirmando el tema de la identidad —en *Holy Motors* Monsieur Oscar da una patada a una cabeza de un maniquí tras escuchar a Jean cantar sobre la relación que mantuvieron en el pasado—.

Por último, incidiremos brevemente en la importancia de la música presente en estas películas. Algunas canciones han sido creadas por los propios directores, como la que interpreta Kylie Minogue como Jean en *Holy Motors* —escrita por Carax y Neil Hannon— o “Ghost of Love” de *Inland Empire* —escrita y compuesta por David Lynch—. Ambas reinciden en el discurso del relato como una suerte de guion musicalizado. En *The Congress*, es la propia protagonista, Robin Wright, la que entona “Forever Young” de Max Richter. Otras canciones, pertenecientes a varias películas analizadas, insisten en la idea principal o secundaria a través de la selección musical del director, como sucede en *Lost in Translation*, *Somewhere* o *Laurence, Anyways*. Otros, como Shane Carruth, compusieron toda la banda sonora de su película, *Upstream Color*, otorgando significativos nombres a cada creación¹⁷. Pero la ausencia de música y canciones es también un recurso

¹⁷ La lista de canciones es: “Leaves Expanded May Be Prevailing Blue Mixed with Yellow of the Sand”, “I Used to Wonder at the Halo of Light Around My Shadow and Would Fancy Myself One of the Elect”, “Fearing That They Would Be Light-headed for Want of Food and Also Sleep”, “Stirring Them up as the Keeper of a Menagerie His Wild Beasts”, “The Finest Qualities of Our Nature like the Bloom on Fruits Can Be Preserved”, “Perhaps the Wildest Sound That Is Ever Heard Here Making the Woods Ring Far and Wide”, “I Love to Be Alone”, “A Young Forest Growing Up Under Your Meadows”, “Their Roots Reaching Quite Under the House”, “The Rays Which Stream Through the Shutter Will Be No Longer Remembered When the Shutter Is Wholly Removed”, “After Soaking Two Years and Then Lying High Six Months It Was Perfectly Sound Through Waterlogged past Drying”, “The Sun Is but a Morning Star”, “A Low and Distant Sound Gradually Swelling and Increasing”, “As if It Would Have a Universal and Memorable Ending”, “A Sullen Rush and Roar”.

expresivo utilizado. Esta fue la elección respecto a la música que tomó Rodrigo Sorogoyen en la segunda parte de *Stockholm*, para generar sensación de incomodidad en el público.

9.3. Los elementos temáticos macrotextuales de la identidad

Cuando hablamos de elementos supratextuales nos referimos a los esquemas abstractos del pensamiento y a los motivos y constelaciones recurrentes en la película. En el caso de la identidad, nos encontramos con múltiples exponentes que los distintos directores han utilizado en sus largometrajes. De manera específica, podemos señalar la presencia de ciertas ideas en particular, como es el miedo a lo femenino en *Enemy* o la crítica a la sobreprotección familiar en *Canino*. Sin embargo, nos interesa más establecer los que se han reiterado como patrones comunes en la mayoría de estos films.

El primero es el de la repetición. Esta no solo aparece en las películas que abordan el *ennui* —*La gran belleza* y *Somewhere*—. La sensación de que ciertos fragmentos de la vida se repiten se muestra en los ejemplos relativos al doble —desplazando la sensación de duplicidad de la imagen física al tiempo espiralado o repetitivo, como sucede en *Enemy* o *La doble vida de Verónica*— o en los relativos al olvido, como *Memento* y *Olvidate de mí*, donde la repetición de los actos pasados va implícitamente ligada a la esencia del personaje: los protagonistas vuelven a caer en los mismos errores y deducciones en las que anteriormente cayeron. Por su parte, en *Synecdoche, New York*, la sensación de repetir la vida a través de la actuación pone de manifiesto la repetición como farsa y simulacro.

Otro de los motivos que aparecen en estas películas es el de la incomunicación. Las relaciones entre los protagonistas de *Lost in Translation*, *Her*, *Somewhere*, *Enemy*, *Tomboy*, *Under the Skin*, *Upstream Color*, *Memento*, *Canino*, *Synecdoche, New York*, etc. sufren, de una u otra manera, cierta complicación en la comunicación con el resto, con la Otredad. La incapacidad de sentirse comprendidos les aísla en su individualidad, provocando a menudo una mayor introspección del personaje y un tono más intimista en la narración.

La hibridación es otro de los elementos temáticos que se encuentra presente en estas películas. La hibridación de personajes —*Holy Motors*, *I'm Not There*— así como de géneros —*Stockholm*— de espacios —entre el real y el ficticio— y de tiempos —*The Congress*— hace que esta

noción se encuentre especialmente presente en las películas que abordan la identidad.

Pero de todos ellos, el motivo de la esencia del personaje frente al cuerpo, el nombre, el género y el disfraz es el más poderoso de todos. El valor de la identidad se encuentra inscrito en un plano principal o secundario, pero es común a todas estas películas. La autenticidad queda patente más allá de la condición de actor, doble e, incluso, extraterrestre.

10. Conclusiones

A lo largo de este trabajo hemos intentado ratificar las ideas presentadas en los objetivos del mismo, así como refutar las hipótesis iniciales que propiciaron la consecuente investigación. Tras realizar el análisis de varias películas contemporáneas junto con el discurso social actual más proclive a ellas, se pueden concluir las siguientes afirmaciones.

Ha existido un aumento exponencial de largometrajes occidentales que contienen, de manera directa o indirecta, la temática de la crisis de identidad —especialmente desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días—. Este acrecentamiento ha sido progresivo, y encuentra su cenit en el cine contemporáneo —establecido a partir del siglo XXI y en adelante—, donde el tema se establece *per se* y con independencia de otras temáticas afines. En cada uno de los periodos cinematográficos de la historia del cine encontramos diferentes tipos de narraciones que abordan este tema. Generalmente, en el cine clásico, se ha utilizado como un elemento que enmascara al antagonista —en films de suspense— o como motor generador de la confusión en comedias de enredo. En el cine moderno la temática se muestra de manera más explícita, gracias a la motivación artística de varios cineastas que dirigieron piezas de autor con un perfil más intimista y filosófico. A partir de entonces, esta temática se desarrolló de manera creciente, en films de diferentes tonos y géneros. Sin embargo, es con el cine contemporáneo cuando se propaga profusamente y se eleva llamativamente el número de películas que lo tratan, lo que incita al estudio pormenorizado del mismo y de sus elementos representativos en este periodo. Un incremento del interés social por la identidad y el individuo hace que sea una presencia recurrente en los largometrajes occidentales.

La temática de la crisis de identidad hereda modelos narrativos clásicos ya presentes en la literatura y en el cine —desde los inicios de este—. Así, encontramos casos tradicionalmente relacionados con la identidad, como los relatos que juegan con la inestabilidad de la mente y los recuerdos, presentes a través de la aparición del doble y la transgresión de la memoria. Estas historias adquieren un cariz distinto en el cine contemporáneo respecto al cine clásico y moderno. El tema del

doble cuenta generalmente con una interpretación binaria sobre la aparición de este ser idéntico: depende de si lo consideramos como un vestigio de locura del protagonista o de si aceptamos su presencia en base al carácter fantástico o surrealista del film. Sin embargo, en el cine contemporáneo, influenciado por un discurso social que invita a vivir muchas vidas y a cambiar de identidad para evitar el estancamiento, se intensifica la interpretación sobre la repetición de la vida del personaje —a modo de dos planos temporales superpuestos—. En el caso del olvido, se agrega la posibilidad de borrar, de seleccionar qué olvidar. La participación se inscribe como un valor propio de la época actual, e influye también en la temática de la identidad.

Por otro lado, la introducción de las pantallas en todos los aspectos de la vida desemboca, para el sujeto, en un cambio en la consideración de su imagen propia y de sí mismo. Se produce una *ficcionalización* de la vida y un hiperrealismo del material audiovisual que absorbe a través de ellas. Las nociones de ficción y realidad confluyen y se confunden en relación con la identidad. Los perfiles en redes sociales y los avatares digitales enmascaran un Yo que, cada vez más, se acostumbra a reinventarse por medio de estas tecnologías digitales. Este proceso genera, entre otras cosas, diversas formas de individualismo. Una de estas es la necesidad de ocupar ese lugar en las pantallas: de ser el protagonista de las mismas. Esto queda patente en el cine contemporáneo, que en ocasiones muestra un personaje obsesionado consigo mismo que termina por protagonizar estos espacios, de manera fantasiosa —en anuncios de publicidad y dibujos animados— o, directamente, a través del visionado de sus grabaciones caseras en la televisión.

En las películas analizadas donde se aborda la cuestión del Eros y, por tanto, la relación con la otredad desde el punto de vista sentimental, se muestra el proceso de la desaparición del Otro —como sujeto—. Este es considerado no solo como inferior al Yo, sino igualado al resto de “otros” y, por tanto, incapaz de diferenciarse para llamar la atención del individuo principal. Tal tendencia social es mostrada en los films, donde la individualidad y la incapacidad de comunicación se exponen claramente en la pantalla. La mercadotecnia, igualmente, promueve la cosificación del sujeto, que se manifiesta en la incapacidad de considerarle persona como tal. Existe, también, un movimiento espiralado estático en lo relacionado al lugar, ligado a las películas donde se muestra el *ennui* como viaje dentro de un espacio urbano, con ingredientes claramente nacionales o de identificación

entre el territorio y el personaje. En estos casos los protagonistas se mueven en movimientos circulares sobre el mismo escenario. Solo rompen su periplo al final del relato, escapando del espacio inicial.

Las películas que abordan el conflicto de género como crisis *identitaria* defienden la persona frente al cuerpo. Este se presenta como un disfraz, un mero instrumento social que aguarda la esencia de la persona. La importancia de esta hace que el proceso de transformismo y sus vicisitudes se coloquen en un segundo plano, para resignificar el lugar privilegiado del Yo en la persona. En esta línea, observamos una llamativa tendencia por impregnar estos relatos de un discurso cercano al transgénero o al *genderqueer*, donde el sujeto trasciende más allá del género al que pertenezca.

Los recientes enfoques contemporáneos hacen que la temática de la identidad utilice nuevos métodos y narrativas. La hibridación del personaje provoca que se puedan experimentar originales y distintas maneras de abordar el tema. Estas cuentan con el genio y la creatividad de los directores, y son una manera de reafirmarse en los conceptos de reinención y reinterpretación.

Por tanto, afirmamos que el incremento de esta temática va ligado a los intereses, obsesiones, frustraciones y deseos de una sociedad cada vez más preocupada por el Yo. La identidad exclusiva y en continuo cambio se establece como una obligación para cada miembro de la comunidad. Esto se ve reflejado en las películas contemporáneas, ya que el aumento de films que versan sobre la identidad se ve propiciado por un modo de vida occidental que promueve valores como el cambio, la velocidad y la supresión de la negatividad entre sus acólitos. Estos factores inciden en las representaciones cinematográficas audiovisuales, ejerciendo de delimitadoras de las formas de un personaje que sufre una crisis *identitaria*, manifestándola de diversas y variadas formas sobre la pantalla.

A la hora de abordar la crisis de identidad en el cine, encontramos un vacío académico muy serio en el estudio de los temas cinematográficos. Para ello recurrimos a la literatura comparada, y adoptamos la tematología como solución a esta ausencia. Esta metodología analiza los temas *per se*, y nos sirve para desarrollar nuestra investigación. El modelo presentado por Cristina Naupert se muestra como guía sobre la que basarnos; aunque según el tema, el objeto a estudiar y el ámbito, se puede adaptar de una manera más fiel o menos. En el caso de la identidad, es propio analizar las categorías

generales —elementos microtextuales humanos y no humanos, elementos microtextuales— que sopesar, uno a uno, las subcategorías, a menos que una obra audiovisual concreta lo requiera.

Gracias a la tematología, podemos obtener los elementos representativos de un tema. A lo largo del análisis, se obtienen aquellos que se repiten en forma de patrones. Así, podemos afirmar que existen varios elementos repetitivos presentes en las películas que abordan la identidad. El personaje sin nombre es un elemento microtextual destacable, que se puede presentar por medio de un apodo referencial, un alias, un denominador representativo de género —Él y Ella— o aparecer a través de una confusión nominal. Tanto la ausencia como la presencia equívoca del mismo cobran significación en el relato. Igualmente, otro de los elementos temáticos microtextuales a tener en cuenta es la dicotomía entre la realidad y la ficción. Los personajes dudan, o dan por sentado, características surrealistas o fantasiosas, cuya motivación puede ser genérica o artística. El espacio/tiempo sufre un desequilibrio en lo que respecta a este binomio citado, que afecta a la identidad de unos personajes que dudan del entorno que les rodea.

Los elementos clásicos de la identidad, que no son sino los elementos microtextuales temáticos no humanos objetos inanimados: la máscara/disfraz, el reflejo/espejo y la sombra, sufren una serie de transformaciones en el cine contemporáneo. Siguen siendo significativas en cuanto al simbolismo que ejercen sobre la mirada, pero van más allá de su clásica interpretación. La máscara/disfraz abandona su tradicional terreno físico y pasa a ser cualquier avatar, perfil social o ente virtual que supla al original. Igualmente, el mismo cuerpo se muestra como un enmascaramiento de la esencia, del ser humano, de la persona —sobre todo en lo relativo al *genderqueer*—. El reflejo pasa de estar representado sobre el espejo —o la superficie reflectante— para estar vivo y mostrarse sobre la pantalla. Sin embargo, las lecturas clásicas del espejo siguen intactas aún en los relatos contemporáneos: su superficie rota, la distorsión, etc. conllevan implicaciones sobre el desequilibrio en el protagonista. Igualmente, la mirada directa de este sobre su propio reflejo es reflexiva y le invita a verse tal cual es, propiciando, en la mayoría de casos, un giro narrativo. La sombra, clásico indicativo de misterio, se traduce como las figuras sin rostro, de espaldas, en planos donde la cámara acompaña a los personajes. También se encuentra una inclinación por presentar una serie de representaciones inanimadas con forma humana, como es el caso de

títeres o maniqués, que se igualan a los personajes en el plano figurativo no real.

En el aspecto técnico, la superposición de planos, los desenfoques, la cámara subjetiva, los planos detalle —acompañados por los sonidos “detalle”— se repiten en estas películas. Otro de los aspectos destacables es la utilización de la música como refuerzo temático. En el caso concreto de las canciones, las letras de estas funcionan como un elemento narrativo más. Incluso los propios directores llegan a escribir parte de estas, en lo que se deduce una preocupación de los mismos por consolidar y reincidir en el discurso que quieren exponer y, por tanto, el tema o motivo que les interesa abordar.

Los elementos macrotextuales más destacables en las películas que abordan la identidad en el cine contemporáneo son presentados a continuación. Los conceptos de repetición, participación, reinvención o hibridación se encuentran reforzados por la temática principal. La incomunicación también está presente, como tema colindante. Sin embargo, el aspecto más llamativo ensalzado especialmente en el cine contemporáneo es el de la reafirmación de la esencia del personaje como persona, más allá de máscaras, géneros o nombres. Esta tendencia se desgrana del análisis de todos estos films, como búsqueda de cierto grado de autenticidad interior más allá de la parafernalia real/ficticia o analógica/virtual que rodea al individuo.

Por tanto, afirmamos que la identidad es un tema cinematográfico que se establece propiamente en el siglo XXI, aunque cuenta con una implementación algo más superficial, desarrollada de manera paulatina y progresiva en las últimas décadas de la centuria pasada. La temática bebe de los discursos sociales sobre el Yo y el individualismo actual, donde se introducen nuevos elementos —como los derivados de la pantalla— que modifican la concepción clásica de identidad. Del mismo modo, distintas consideraciones sobre el Eros y el viaje contemporáneo afectan a este término, lo que se refleja, aún de un modo indirecto, en las obras audiovisuales.

Nuevas tendencias sociales se encuentran, de un modo directo o indirecto, en estas películas. Estas definen el modo de actuar de los personajes, y son: la hibridación, la reinvención o la participación. Así, los elementos clásicos de la identidad se actualizan acordes a los nuevos tiempos. La reivindicación del Yo o de la esencia más allá del género, nombre o disfraz, ligada a la noción de autenticidad, se encuentra implícita en todos estos relatos.

Gracias a la tematología podemos paliar la gran laguna teórica y metodológica que sufren los temas cinematográficos desde siempre. Su establecimiento no solo otorga luz al sector académico sino que ayuda al desarrollo de fórmulas que permiten la realización profesional de guiones cinematográficos. La aceptación de elementos microtextuales y macrotextuales temáticos ayuda tanto al analista del cine como al profesional, ya que aporta un mapa de conceptos, nociones y componentes relacionados con un tema en particular útiles para el desarrollo de sus tareas. De este modo, dentro el análisis tematológico sobre la crisis de identidad, podemos asegurar que, a grandes rasgos, existen ciertos patrones repetitivos dignos de tener en cuenta. Estos son: el personaje sin nombre —y la significación del nombre propio—; el espacio urbano; la confusión entre la realidad/ficción en los espacios reales, fantasiosos o virtuales; el desequilibrio temporal; la importancia del sonido detalle y de las canciones —escogidas y, sobre todo, compuestas—; los planos superpuestos y detalle, la cámara desenfocada y en primera persona, etc.

Como hemos visto, el interior del personaje principal desborda sus fronteras físicas para adueñarse del espacio externo, del tiempo y de la otredad. Todo gira en torno al protagonista, y los elementos ajenos a él dan, también, información sobre él mismo. Su crisis de identidad se advierte en los diálogos, en su comportamiento y, también, en la relación con los otros y con el escenario que le rodea. El tiempo y el espacio se convierten en elementos que muestran la identidad del personaje, cada vez más influenciados por el concepto contemporáneo de participación. El cambio de identidad o la fusión de la misma conlleva una muda de lugar, vestuario e, incluso, cuerpo; inscrito como parte de la noción de hibridación cada vez más aceptada y permitida. La motivación artística del director va a la par que la genérica y, podríamos introducir, la temática. El tema afecta al entorno del personaje y, por ello, influye en la aceptación de condiciones surrealistas, fantasiosas o virtuales. La interpretación metacinematográfica también está presente en estos relatos, que reconducen del personaje al público las cuestiones sobre lo que es real y lo que no.

La crisis de identidad, por tanto, se muestra como un tema íntimamente relacionado con las preocupaciones del individuo contemporáneo, y absorbe los conceptos y tendencias que rodean y definen la sociedad actual occidental para crear relatos donde se muestra esta vorágine del exceso. Estos films contienen elementos

temáticos que reafirman la crisis de identidad; tanto en el protagonista principal como en su relación con el resto y con el entorno —tiempo y espacio—. Y son, ante todo, reflejo de una aproximación artística hacia el interior de las preocupaciones y los deseos de la sociedad contemporánea.

10E. Conclusions

Throughout this paper we have attempted to ratify those ideas presented in its objectives, as well as to refute those initial hypotheses that led to the subsequent research. After undergoing the analysis of several contemporary films and that of the social discourse closest to them, we can conclude the following statements.

There has been an increase in Western feature films containing, in a direct or indirect way, the theme of identity crisis —specially from the second half of the Twentieth century up to the present day. This growth has been progressive and it reaches its zenith in contemporary cinema —established from the twenty-first century onwards—, where the theme has settled itself independently from other related themes. Within each period of film history we can find several types of narratives that approach this theme. Generally speaking, in classic cinema it was used as an element that concealed the antagonist —in suspense films— or as a generator of misunderstandings in situation comedies. In modern cinema the theme is shown more explicitly, due to the artistic motivations of several film-makers' who directed experimental films with a more intimate and philosophical profile. Since then, this theme has been increasingly developed in films of different tones and genres. However, it is with contemporary cinema when it spreads profusely and the number of films dealing with it increase remarkably, which encourages us to make a detailed study of the subject and its most characteristic elements throughout this period. The growth of social interest towards identity and the individual makes it a recurring elements in Western feature films.

The identity crisis theme inherits classic narrative models that were already present in literature and cinema from the birth of the latter. Thus, we find cases traditionally linked to identity, such as stories that play with the mind's instability and its memories, represented through the appearance of the double and the transgression of memory. These stories acquire a different meaning in contemporary cinema when compared to classic and modern films. The theme of the double usually explains the existence of this identical being in a binary way: it depends on if we consider it a sign of the protagonist's madness or if we accept its presence on the basis of the film's fantastic or surreal nature. However, in

contemporary cinema, influenced by a social discourse that encourages living many lives and changing our identity to avoid stagnation, an interpretation based on the repetition of the character's life—as two overlapping time-planes—is heightened. In the case of memory loss, the possibility of eliminating, of selecting what to forget, is added. Participation can also be understood as one of the current era's values, and it also influences identity themes.

On the other hand, the introduction of screens in all aspects of life leads the subject to a change in his consideration of his image and of himself. It causes a *fictionalization* of life and for audiovisual pieces absorbed through them to be perceived as hyperrealistic. The concepts of fiction and reality converge and are confused regarding identity. Social network profiles and digital avatars mask a Self that is increasingly used to reinventing itself through these digital technologies. This process generates, among other things, several forms of individualism. One of them is the need to occupy that space within the screen: to become its protagonist. This is evident in contemporary cinema, which sometimes shows a character obsessed with him or herself who ends up with a leading role within these spaces but only in his fantasy—in advertisements or cartoons—or through the direct viewing of his home-made recordings on television.

In those films analyses where they address the matter of the Eros and thus its relationship with otherness from a sentimental point of view, they show the process through which the Other disappears—as a subject. He is considered not only as inferior to the Self, but equal to the rest of "others" and, thus, incapable of differentiating himself to call attention on the main individual. Such a social tendency is shown in films where individuality and the inability to communicate are clearly shown on screen. Marketing techniques also promote the objectification of the subject, manifested through the inability to consider him a person as such. There is also a spiral static movement related to places, linked to films that show *ennui* as a voyage within urban space, with clearly national ingredients or an identification between territory and the character. In these cases protagonists move circularly around the same location. They only finish their journey at the end of the narration, escaping the initial space.

Films that address gender conflicts as an identity crisis, put individuals before bodies. Bodies are presented as a costume, a mere social instrument that holds the person's essence. The person's

importance places the process of transformation and its difficulties in the background, to resignify the privileged space of the Self in a person. Because of this, they stand up for a discourse close to transgender or *genderqueer*.

These new contemporary perspectives help to approach the theme of identity through new methods and narratives. The character's hybridization triggers new and creative ways to approach the theme. They are based on the director's inspiration and creativity, and they are a way of reasserting the concepts of reinvention and reinterpretation.

Thus, we state that this theme's growth is linked to the interests, obsessions, frustrations and desires of a society increasingly concerned with the Self. An exclusive and ever-changing identity is established as each member of the society's duty. This is reflected in contemporary films, since the increase of films that deal with identity has been prompted by a Western way of life that fosters values such as change, speed and the elimination of negativity among its followers. These factors have an impact on audiovisual film representations, delimiting the traits of a character that suffers an identity crisis, expressing it through various and varied ways on the screen.

When addressing identity crisis in cinema, we find a very serious academic void within film studies. For this we turn to comparative literature and we adopt thematology as a solution to fill this void. This methodology analyses themes *per se*, and helps us develop our research. The model introduced by Cristina Naupert is presented as a guide to base ourselves on; although depending on the subject, the object of study and the field, it can be more or less faithfully adapted. In identity's case, it is perhaps more adequate to analyse general categories —human and non-human micro-textual elements, micro-textual elements— than to weigh, one by one its subcategories, unless a specific audiovisual piece requires it.

Thanks to thematology, we can know a theme's characteristic elements. Through the analysis we reach as a result which repeat themselves in a pattern. Thus, we can ascertain that there are several elements that repeat themselves and that are present in films that address identity. The character without a name is a micro-textual element that stands out, it can be introduced through a referential nickname, an alias, a denomination relative to gender —Him or Her— or appear through nominal confusion. Both his absence and his misleading presence become significant within the story. Likewise, another micro-

textual element to keep in mind is the dichotomy between reality and fiction. Characters doubt, or assume, surreal or fantastic traits, that can have generic or artistic motivations. Space/time suffers an imbalance when presented with the aforementioned binomial, which affects the identity of characters who have doubts about their surroundings.

Classic identity elements, which are nothing but the non-human micro-textual elements, inanimate objects: the mask/costume, the reflection/mirror and the shadow; suffer a series of transformations in contemporary cinema. They still have a meaningful impact on the symbolism of the viewer's gaze, but they go beyond their classic interpretation. The mask/costume abandons its traditionally physical terrain and can become any avatar, social profile or virtual being that substitutes the original. Likewise, the body itself is shown as masking the essence, the humanity, of the person —specially regarding everything to do with *genderqueer*—. The reflection goes from being represented through a mirror —or reflecting surface— to be alive and displayed on the screen. However, classic interpretations of the mirror are still intact in contemporary stories: the broken surface, distortion, etc. carry implications about the protagonist's imbalance. Likewise, to directly gaze at one's reflection is a reflexive action and helps the character see himself accurately, facilitating, in most cases, a narrative twist. The shadow, a classic indication of mystery, is translated as faceless forms, their back towards us, in shots where the camera follows the characters. There is also an inclination towards presenting a series of inanimate human representations, such as is the case of puppets or manikins, that are equal to the characters in a non-real figurative plane.

On a technical level, juxtaposed shots, out of focus, subjective shots and inserts —with sound "inserts"— are repeatedly used in these films. We can also point out the use of music to reinforce the theme. In the specific case of songs, their lyrics work as another narrative element. Directors themselves can write some of them, which shows their concern to consolidate and influence the discourse they want to present and, thus, the theme or motif they are interested in addressing.

The most noteworthy macro-textual elements in contemporary cinema's films that address identity will be introduced next. The concepts of repetition, participation, reinvention or hybridization are reinforced by the main theme. Lack of communication is also present as a neighbouring theme. However, the most striking characteristic, specially used in contemporary cinema, is that of the reaffirmation of the essence

of the character as a person, beyond mask, genres or names. This tendency is deduced from the analysis of these films, as a search for a certain kind of inner authenticity beyond the real/fictitious or analogue/virtual paraphernalia that surrounds the individual.

Thus, we assert that identity is a film theme established in its own right in the twenty-first century, although we can talk about a more superficial implementation, developed in a gradual and progressive way, during the last decades of the past century. The theme is influenced by social discourses on the Self and current individualism, where new elements —such as those stemming from the screen— are introduced and modify the classic perception of identity. Likewise, different consideration on the Eros and the contemporary voyage affects this term, which is reflected, even if indirectly, in audiovisual works.

New social tendencies are found, in a direct or indirect way, in these films. They define the current way characters act and they are: hybridization, reinvention and participation. So, classic elements of identity are updated in accordance to new times. The claim for the Self or for the essence beyond gender, names or costumes, linked to the notion of authenticity, is implicitly found in all these stories.

Through thematology we can reduce the theoretical and methodological void that film themes have always suffered from. It not only enlightens the academic field, it also helps develop formulas that enable the professional development of film scripts. The acceptance of micro-textual and macro-textual theme elements helps both the film analyst and the film professional, since it provides a map of concepts, notions and components related to a particular theme and useful for their tasks. In this way, within the thematological analysis of identity crisis, we can ensure that, broadly speaking, there are certain recurring patterns worthy of consideration. They are: the character without a name —and the significance of the given name—; urban space; the confusion between reality/fiction in real, fantastic or virtual spaces; temporal imbalance; the importance of sound inserts and songs —those chosen and, specially, those specifically composed—; juxtaposed shots and inserts, out of focus shots and point-of-view shots, etc.

As we have seen, the main character's inner being overflows his physical borders and seizes the external space, time and otherness. Everything revolves around the protagonist and those elements foreign to him also give information about him. His identity crisis is apparent in

dialogues, his behaviour and, also, in his relationship with others and with his surroundings. Time and space become elements that show the character's identity, increasingly influenced by the contemporary concept of participation. The identity change or its fusion implies a relocation, changing wardrobe or even a new body; inscribed as part of an increasingly accepted and allowed concept of hybridization. The director's artistic intent is similar to the generic one and we could say, the theme. The theme affects the character's surroundings and, thus, influences the acceptance of surreal, fantastic or virtual circumstances. Metacinematic interpretations are also present in these narratives, which redirect from the character to the public matters about what is and isn't real.

Identity crisis, thus, is shown as a subject closely related to the contemporary individual's concerns and absorbs concepts and tendencies that surround and define current Western societies in order to create stories where this whirlwind of excess is shown. These films contain thematic elements that reaffirm the identity crisis; both within the main character and within his relationship with others and his surroundings —time and space. They are, above all, a reflection of an artistic approximation towards the inner being, concerns and wishes of contemporary society.

11. Coda

Con este trabajo se ha pretendido arrojar luz sobre el modo de abordar los temas cinematográficos, lo que se ha hecho a través del análisis de la crisis identidad personal en el personaje protagonista del cine contemporáneo occidental. Confío en que pueda servir de ayuda tanto a profesionales como a académicos. Por ello, esta investigación se debería entender ante todo como testimonio primigenio de la temática identidad en el séptimo arte del siglo XXI, como estudio transversal de diversas índoles: social, cultural y fílmico; y como instrumento práctico en la creación de, claro está, cine.

La continuación natural de esta tesis doctoral se presenta como el desarrollo específico de ciertas áreas de conocimiento, métodos y tendencias que he descubierto en la elaboración de la misma. Sobre estos focos de interés me gustaría centrar mis próximas investigaciones.

El primero es la tematología, que supone una innovación en el terreno cinematográfico al abordar el análisis de los temas *per se*. Estos, tradicionalmente supeditados a otros estudios académicos, encuentran en esta metodología el escenario perfecto para su observación académica. La adaptación de este ámbito de la literatura comparada extiende considerablemente la zona de actuación de los investigadores sobre los temas cinematográficos. Su implantación dentro de los estudios fílmicos descubre la posibilidad de establecer elementos temáticos comunes recurrentes entre películas de distintos orígenes, lo que permite establecer patrones que señalan la importancia de un discurso social y cultural en una época determinada. Mi intención es seguir investigando distintas cuestiones desde este enfoque tematológico, así como continuar con el estudio de la crisis de identidad en el cine. Esto aportaría un mapa de elementos tematológicos presentes en films de diferentes procedencias, y reflejaría la evolución de estos —y, con ello, del discurso de una población en un momento determinado— mediante sus modificaciones en una línea temporal concreta, facilitando la suficiente información para la realización de un estudio longitudinal.

Además, para ello se tiene que asumir el carácter transversal de este tipo de investigaciones. Esta transversalidad, presente en un tipo

muy específico de trabajos académicos, amplía nuestro terreno de actuación y ofrece una mirada más generalizada que interrelaciona distintos procesos y conceptos presentes en distintos campos. Si bien este enfoque no está suficientemente implantado en España, donde en ocasiones es tildado de superficial, es muy común en otros países como Reino Unido, donde cobra especial relevancia gracias a los *Cultural Studies*. Con él se enriquece la visión de los análisis que se desarrollan en diferentes áreas del conocimiento para entretejer uniones y líneas comunes entre ellos. Tratar mi tema desde esta perspectiva me ha gustado especialmente, ya que me ha permitido resolver los problemas y carencia de una materia con las soluciones de otra; estableciendo así una fructífera relación de asistencia entre las distintas disciplinas.

Existen otros aspectos abordados durante el desarrollo de esta tesis, relativos al tema de la identidad, sobre los cuales me gustaría indagar más a fondo. Uno de ellos es la relación de esta con las pantallas. El amplio espectro de investigación que se abre en la presentación de la identidad a través de todo tipo de avatares y su representación en la ficción incita a su estudio a pesar del universo cambiante en el que se encuentra inscrito. Igualmente, la importancia de la identidad del personaje por encima del nombre, el género y el cuerpo —la identidad como ser humano más allá del disfraz o envoltorio —es otro de los aspectos que más me llaman la atención a la hora de proseguir con mi actividad académica.

Personalmente, no considero que mi estudio sobre este tema concluya con la realización de este trabajo que tienen entre manos. Esta es tan solo el primer paso dentro de unas líneas de investigación en las que me gustaría trabajar próximamente, tanto en centros académicos españoles como en otras universidades e instituciones internacionales. Mi intención final es profundizar en la tematología cinematográfica y, por tanto, en el estudio de los temas en el cine desde una perspectiva directa y académica.

Para mí ha sido un verdadero placer poder investigar durante estos cuatro años en un tema que gusta tanto, y aprender al lado de especialistas y académicos tan profesionales y excelsamente formados. Finalizo así la tesis; no sin cierta melancolía por terminar un trabajo con el que verdaderamente he disfrutado, pero con la fiel intención de seguir indagando en este campo que tanto me apasiona. Al fin y al cabo, creo que desde siempre he categorizado el cine, la literatura y la música por temas.

Y así, con los temas, espero seguir.

Madrid, 30 de mayo de 2016.

11E. Coda

With this paper I have attempted to shed light on a way of approaching film themes, which I have done through the analysis of personal identity crisis in Western contemporary cinema protagonists. I hope that it might be helpful both for professionals and for researchers. Because of this, this research should be understood, first of all, as a primal testimony of what the theme of identity is in twenty-first century cinema; as a transversal study of different fields: social, cultural, cinematographic; and as a practical tool for the creation of, naturally, films.

The natural extension of this doctoral thesis is the specific development of certain fields of knowledge, methods and tendencies that I have discovered while writing it. I would like to focus my future research on these subjects

The first one is thematology, which is an innovation within film studies because it approaches the analysis of themes in themselves. These, traditionally subject to other academic studies, find in this methodology the perfect setting for their academic analysis. Adapting this field of comparative literature considerably extends the researcher's jurisdiction on film themes. Its implementation within film studies uncovers the possibility of establishing common thematic elements between films of different origins, which enables us to establish patterns that emphasize the importance of a social and cultural discourse in a specific period. My intention is to continue researching different themes from a thematological approach and to pursue my study on identity crisis in cinema. This will provide a map of thematological elements present in films of different origins and would reflect their evolution—and, with this, the evolution of a population's discourse at a specific time—through their modifications during a specific time line, facilitating sufficient information for a longitudinal study.

Also, for this we would have to accept the transversal nature of this kind of research. This transversality, present in a very specific type of academic studies, extends our jurisdiction and provides a more generalized perspective that connects different processes and concepts present in different fields. While this approach isn't sufficiently implemented in Spain, where on occasion it is labelled as superficial, it is

very common in other countries such as the United Kingdom, where it is specially relevant due to cultural studies. It enhances analyses that are developed in different fields of knowledge to with the purpose of interweaving what they have in common. Approaching my subject from this perspective has been specially enjoyable, as it has allowed me to solve the problems and deficiencies of one subject with the other one's solutions, thus establishing a fruitful relationship where all the different disciplines assisted each other.

There are other matters mentioned during the development of this thesis which are related to identity, regarding which I would like to go deeper. One of them is its relationship with screens. The wide research spectrum that is opened when studying identity through all kinds of avatars and their representation in fiction encourages their study even though they are part of a constantly-changing universe. Likewise, the relevance of a character's identity, above name, gender and body — identity as a human being beyond a costume or façade— is one more aspect that draws my attention when considering how to continue my academic life.

Personally, I don't consider the subject's study to be closed with this thesis that you are now holding. This is but the first step within a line of research I would like to soon work on, both in Spanish research centres as in other universities and international institutions. My intention is to delve into film thematology and, thus, in the study of themes from a direct and academic perspective.

It has been a great pleasure for me to be able to research during these past four years a subject that I so thoroughly enjoy, and to have been able to learn from experts and scholars of such professional and excellent backgrounds. With this I end my thesis, not without a certain sadness due to finishing something I have truly enjoyed, but with the faithful purpose of pursuing this field I am so passionate about. After all, I believe that I have always categorized cinema, literature and music through themes.

And thus it is with themes that I hope to continue working.

Madrid, June 30th, 2016

12. Bibliografía

12.1. Libros, trabajos académicos y revistas de investigación

Adorno, T. W. (2006). *Kierkegaard. Construcción de lo estético*. Madrid: Akal.

Aguilar, J. M. (2007). *El cine y la metáfora*. Sevilla: Renacimiento.

Alas "Clarín, L. (2012). *La Regenta*. Estados Unidos: Stockzero.

Alet, J. (2011). *Marketing directo e interactivo*. Madrid: ESIC Editorial.

Almodóvar, P. (2011). *Notes for Pressbook of La piel que habito*. Madrid: Edición Privada, El Deseo.

Almodóvar, P. (2012). *La piel que habito*. Barcelona: Anagrama.

Alonso Burgos, J. (2011). *Blade Runner. Lo que Deckard no sabía*. Madrid: Ediciones Akal.

Alonso, M. (1986). *Diccionario medieval español*, Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.

Alvarado, C. Y. (2009) *Fausto en América: estudio comparado de las recreaciones del pacto con el diablo en las literaturas venezolana y estadounidense*. [Tesis doctoral] Universidad de León.

Álvarez, C. Iglesias, R. M. y Ovidio (1997). *Ovidio: Metamorfosis*. Madrid: Cátedra.

American Psychiatric Association (2013). *Personality Disorders*. En *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (5th ed.)*. Washington, DC: American Psychiatric Association.

Andersen, H. C. (1986). *La Sombra y otros cuentos*. Madrid: Alianza Editorial.

Annesley, J. (2013). Being spike Jonze: Intertextuality and convergence in film, music video and advertising. *New Cinemas: Journal of Contemporary Film*, 11(1), 23-37.

- Arisó Sinués, O. y Mérida, R. M. (2010). *Los géneros de la violencia. Una reflexión queer sobre la violencia de género*. Barcelona: Egales Editorial.
- Aristóteles (2000). *Poética*, Madrid: Ed. Biblioteca Nueva, S. L.
- Aristóteles, (1998). *Metafísica*. Madrid: Editorial Gredos.
- Armbrecht, Thomas J. D. (2013). "On ne se baigne deux fois dans le même fleuve": L'ontologie trans- de Laurence, Anyways. *L'Esprit Créateur*, 53 (1), 31-44.
- Augé, M. (2000). El no lugar y sus objetos. *Experimenta*, (32), 95-98.
- Bajtín, M. (1975). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Baldensperger, M. (1921). Littérature comparée – le mot et la chose. *Revue de Littérature Comparée*, (1), 5-29.
- Bamforth, I. (2015). Doing the locomotion: Paolo Sorrentino's 'La grande bellezza'. *Quadrant*, 59(1/2), 132.
- Barber, K. F y Gracia, J. J. E (Eds.) (1994). *Individuation and Identity in Early Modern Philosophy. Descartes to Kant*. Albany: State University of New York Press.
- Bargalló, J. (1994). *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, S. A.
- Barthes, R. (1983) *Ensayos críticos*. Barcelona: Seix Barral.
- Barthes, R. (2006). *El grado cero de la escritura seguido de Nuevos ensayos críticos*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Barthes, S. (1974). *S/Z*. Nueva York: Hill and Wang.
- Bataille, G. (1973). *La experiencia interior. Seguida de Método de meditación y Post-scriptum*. Madrid: Taurus.
- Bataille, G. (1987). *Oeuvres complètes. Vol. I*. París: Gallimard.
- Baudelaire, C. (1986). *Los paraísos artificiales*. Gijón: Júcar.
- Baudelaire, C. (1994). *Las flores del mal*. Madrid: Cátedra.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*, Barcelona: Editorial Kairós.

- Bauer, N. (2005). Cogito Ergo Film: Plato, Descartes and Fight Club. En Read, R. y Goodenough, J. (Eds.), *Film as Philosophy: Essays in Cinema after Wittgenstein and Cavell*. Londres: Palgrave Macmillan.
- Bauman, Z. (2010). *Vida líquida*. Barcelona: Paidós.
- Bauman, Z. (2011). *Amor líquido*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Bazzoli, M. (2009). The Metamorphoses of the Pygmalion Myth: A Narrative Critique of 'Lars and the Real Girl'. [Paper] *National Communication Association*.
- Beckett, S. (1970). *The collected Works of Samuel Beckett: Proust*. Nueva York: Grove Press.
- Benedetti, M. (2012). El otro yo. En *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara.
- Benjamin, W. (1991). El narrador. En *Iluminaciones IV. Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2001). *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2005), *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- Berciano, M. (1992). ¿Qué es realmente el Dasein en la filosofía de Heidegger? *Thémata. Revista de filosofía*. (10), 435-450.
- Berciano, N. (1991). *Superación de la metafísica en Martin Heidegger*. Oviedo: Servicio de publicaciones de la Universidad de Oviedo.
- Bergen, H. (2014). Moving Past Matter: Challenges of Intimacy and Freedom in Spike Jonze's Her. En *artciencia.com*, (17).
- Bezerra, C. C. (2003). Parménides y la univocidad del Ser. *CECYM. Centro de estudios clásicos y medievales, Cátedra 1*, 33-48.
- Bickham, D.S.; Wright, J. C. y Huston, A. C. (2001). Attention, comprehension, and the educational influences of television. En Singer, D. G. y Singer J. L (Eds), *Handbook of children and the media* (pp. 101-119). California: Thousand Oaks.
- Bingham, D. (2010). *Whose Lives Are They Anyway? The Biopic as Contemporary Film Genre*. New Brunswick. New Jersey y London: Rutgers U.P.

- Blacker, R. I. (1993). *Guía del escritor de cine y televisión*. Pamplona: Universidad de Navarra.
- Blanchot, M. (1992) *El espacio literario*. Barcelona: Paidós.
- Boni, F. (2008). *Teorías en los medios de comunicación*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Bonta, P. y Farber, M. (1994). *199 preguntas sobre marketing y publicidad*. Bogotá: Norma, Bogotá.
- Bordwell, D. y Thompson, K. (1995) *El arte cinematográfico, una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Bordwell, D., Staigner, J. y Thompson, K. (1997) *El cine clásico de Hollywood*. Barcelona: Paidós.
- Borges, J. L. (1997). Funes el memorioso. En *Ficciones*. Madrid: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. (2005). La biblioteca de Babel. En *Narraciones*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Borges, J. L. (2011). *José Luis Borges. Poesía completa*. Penguin Random House Grupo Editorial España.
- Bowers, A. L. (2010). An Enemy Deep: Spectacular Addiction in Hubert Selby's Requiem for a Dream. *The Journal of American Culture*, 33(3), 240-248.
- Bretón, A. (1999). *Nadja*. Madrid: Cátedra.
- Broullón Lozano, M. (2015). Por una semiótica del selfie: ¿autorrepresentación, expresión o exhibicionismo en la iconosfera digital? En Gómez y Méndez, M. et al. (Eds.) *Derechos humanos emergentes y periodismo* (pp. 207-212). Sevilla: Equipo de Investigación de Análisis y Técnica de la Información/ Universidad de Sevilla.
- Browning, M., (2007). *David Cronenberg: Author Or Film-maker?*, Chicago: Intellect Ltd.
- Bürger, C y Bürger, P. (2001). *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. Madrid: Akal Ediciones.
- Burgess, A. (2001). *Will you still love me tomorrow*. Chicago: Vermilion.

- Butcher, N. (2004). *The strange case of the walking corpse*, Nueva York: Avery-Penguin Group.
- Butler, J. (1993). Imitation and Gender Insubordination. En Abelove, H., Aina Barale, M., y Halperin, D. M. (Eds.). *The Lesbian and Gay Studies Reader*. Nueva York: Routledge.
- Butler, J. (1993a). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "sex"*. Nueva York: Psychology Press.
- Cabello, G. (2003). La cámara y el espejo en *Carretera Perdida* de Lynch. *Trama y fondo: revista de cultura*, (15), 137-148.
- Cabrera Altieri, D. H. (2012). Acerca del imaginario lingüístico del pasado/atrás. En Mendivil Giró, J. L. y Horno Chelíz, M. C. (Eds.), *La sabiduría de Mnemósine. Ensayos de historia de la lingüística*, Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Calvino, I. (1983). *Las ciudades invisibles*. Barcelona: Ediciones Minotauro.
- Calvino, I. (2012). *Seis propuestas para el nuevo milenio*. Madrid: Siruela.
- Camus, A. (1957). *El mito de Sísifo. El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada.
- Caparrós Lera, J. M. (2009). *Historia del cine mundial*. Madrid: Ediciones Rialp.
- Cardoso, G. (2008). *Los medios de comunicación en la sociedad en red*. Barcelona: Editorial UOC.
- Carrasco, J. B. (1864). *Mitología universal: historia y aplicación de las ideas religiosas y teológicas*. Madrid: Ed. Gaspar y Roig.
- Carreres, A. (2005). *Cruzando límites. La retórica de la traducción en Jacques Derrida*. Berna: Peter Lang.
- Carrol, L. (1985). *Alicia a través del espejo*. Madrid: Auriga.
- Castrillón, J. L. (2006). La reconstrucción del héroe: El protegido de M. Night Shyamalan. *Trama y fondo: revista de cultura*, (20), 125-140.
- Castro Flórez, F. (2003). *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. Murcia: Editorial Cendeac.
- Cavell, S. (2008). *El cine, ¿puede hacernos mejores?* Madrid: Katz.

- Céline, L-F. (1966). *Œuvres de Louis Ferdinand Céline, Volumen 1*. París: A. Balland.
- Céline, L-F. (2014). *Viaje al fin de la noche*. Barcelona: Edhasa.
- Cerezo, J. M. (2008). La era de la información fragmentada. *TELOS 76: Redes Sociales*, (76), 91- 98.
- Chatman, S. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell: Cornell Paperbacks.
- Chatman, S. (1990). *Historia y discurso/La estructura narrativa en la novela y el cine*. Madrid: Taurus.
- Cheng, F. (2007). Primera meditación. En *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela.
- Coleman, B. (2011). *Hello Avatar: Rise of the Networked Generation*. Cambridge: MIT Press.
- Collin, R. (2002). *El desarrollo de la luz*. Ciudad de México: S.A. Editora y distribuidora YUG.
- Conti, N. (2006). *Mitología*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Corcuera, A. M. (2010). Memoria, ficción y realidad en Mulholland Drive y Carretera Perdida de David Lynch. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (44), 51.
- Cornford, F. M. (1989). *Platón y Parménides*, Madrid: La balsa de la medusa.
- Corominas, J y Pascual, L. A. (1980). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Madrid: Gredos.
- Cortázar, J. (2004). *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra.
- Cortázar, J. (2011). *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Cortázar, J. (2014). El otro cielo. En *Todos los fuegos el fuego*. Madrid: Alfaguara.
- Cortázar, J. (2014). Lejana. En *Bestiario*. Madrid: Alfaguara.
- Cragnolini, M. B. (2011). Caminar, temblar, demorarse. *Aproximaciones a una filosofía y una política del temblor*. *Nombres: Revista de Filosofía*, 11- 22.

- Crego, C., y Groot, G. (2002). Introducción: Friederich Nietzsche y la fábula de la verdad. En Nietzsche, F., *La gaya ciencia*. Madrid: Edaf.
- Dalmau, M. (2012). *El ocaso del pudor*. Barcelona: Ensayo Edhasa.
- David Marshall, P. (1997). *Celebrity and Power: Fame in Contemporary Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Day, W. (2011). I Don't Know, Just Wait. En LaRocca, D., *The Philosophy of Charlie Kaufman* (pp. 132- 154). Kentucky: University of Kentucky Press.
- De Beauvoir, S. (1989), *Memorias de una joven formal*. Barcelona: Edhasa.
- De Cervantes Saavedra (1825). *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, París: Baudry.
- De Laurentis, T. (2000). *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas.
- De Lauretis, T. (1990). Eccentric subjects: Feminist theory and historical consciousness. *Feminist studies*, 16(1), 115-150.
- De Lauretis, T. (1992). *Alicia ya no. Feminismo, semiótica, cine*. Madrid: Cátedra.
- Dédéyan, C. (1959) *Theme De Faust Dans La Litterature Europeene*. Paris: Lettres modernes.
- Del Campo, S. D. A. (2007). El nuevo papel de los públicos en el sistema publicitario. En Marín Requero, M. I. y Alvarado López, M. C. (Eds.), *Nuevas tendencias en la publicidad del siglo XXI* (61-76), Sevilla-Zamora: Comunicación social.
- Deleuze, G. (1985). *Cinéma 2: L'image-temps*. París: Minuit.
- Deleuze, G. (2002). *La repetición y la nada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Deltell Escolar, L. (2014). Audiencia social versus audiencia creativa: caso de estudio Twitter. En *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*. 20 (1), 33-47.
- Denzin, N. y Lincoln, Y. (2003). Introduction. The discipline and practice of qualitative research. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.), *The landscape of qualitative research. Theories and issues*. Thousand Oaks: Sage.

- Descartes, R. (1981) *Principios de la filosofía*. México: Porrúa.
- Descartes, R. (2011). *El discurso del método*. Madrid: Alianza editorial.
- Díaz Castaño, A. (2008). Cara a cara (en una fiesta lynchiana). En *Miradas de Cine*, (70).
- Diccionario de lectura y términos afines. International Reading Association (1985). Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez y Ediciones Pirámide.
- Diccionario de voces de uso actual (1994). Madrid: Arco Libros.
- Doležel, L. (1999). *Una semántica para la temática: el caso del doble. Estudios de poética y teoría de la ficción*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Doležel, L. (1985). Le triangle du double. Un champ thématique. *Revue Poétique*, (64), 469.
- Dollimore, J. (1998). *Death, Desire and Loss in Western Culture*. Nueva York: Routledge.
- Donne, J. (1987). *John Donne. Selected Prose*. Londres y Nueva York: Penguin Books.
- Dostoyevski, F. M. (1985). *El doble*. Madrid: Alianza Editorial.
- Dovey, J. (2004). It's Only a Game Show. Big Brother and the Theatre of Spontaneity. En Mathijs, E., Jones, J., (Eds), *Big Brother International: Formats, Critics and Publics*. Londres: Wallflower Press.
- Echegaray Eizaguirre, L. (2015). Los nuevos roles del usuario: audiencia en el entorno comunicacional de las redes sociales. En Quintas Froufe, N. y González Neira, A. (Eds.), *La participación de la audiencia en la televisión: de la audiencia activa a la social* (pp. 27- 46). Madrid: AIMC.
- Eco, U. (2000). *De los espejos y otros ensayos*. Buenos Aires: Lumen.
- Ekins, R. y King, D. (2006). *The Transgender Phenomenon*. Londres: Sage.
- Estrada, J. H. (2012). Sagrado gesto. *Caimán Cuadernos de cine*. 10 (61), 22- 23.
- Faber, M. (2000). *Under the Skin*. Edimburgo: Canongate.

- Factor, R., & Rothblum, E. (2008). Exploring gender identity and community among three groups of transgender individuals in the United States: MTFs, FTMs, and genderqueers. *Health Sociology Review*, 17(3), 235-253.
- Falzon, C. (2015) *Philosophy Goes to the Movies: An Introduction to Philosophy*. Nueva York: Routledge.
- Fernández Porta, E. (2008). *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*. Barcelona: Anagrama.
- Fernández, L. M. (1993). Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada). En *Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (2), 38-57.
- Ferry, L. y Ranaut, A. (1989.) *L'Ère de l'individu. Contrinution à une histoire de la subjectivité*, París: Gallimard.
- Fiddler, M. (2013). Playing Funny Games in The Last House on the Left: The uncanny and the 'home invasion'genre. En *Crime, Media, Culture*, 9(3), 281-299.
- Fisher, M. (2011). Dogtooth: The Family Syndrome. En *Film Quart*, 64(4), 22-27.
- Flaubert, G. (1984). *Madame Bovary*. Barcelona: Planeta.
- Flaubert, G. (1989). *Cartas a Colette*. Madrid: Siruela.
- Flick, U. (2002). *Introducción a la investigación cualitativa*. Madrid: Morata.
- Folch, F. J. (2000). *Sobre símbolos*. Chile: Editorial Universitaria. El saber y la cultura.
- Foster, H. (2008). *Dioses prostéticos*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1975) *Vigilar y castigar*, México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1990). *Las tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Paidós ibérica.
- Foucault, M. (1993). About the Beginning of the Hermeneutics of the Self: Two Lectures at Dartmouth. *Political Theory*, 21(2), 198–227.
- Foucault, M. (1995) *Historia de la sexualidad*. México: Siglo XXI.

- Foucault, M. (1997) *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- Foucault, M. (1998). So cruel a knowledge. En *Essential Works of Foucault, Vol. 2, Aesthetics, Method and Epistemology*. Nueva York: New York Press.
- Frank, M. (1988) Subjekt, Person, Individuum. En Frank, M. *Die Frage nach dem Subjekt* (pp. 7-28), Frankfurt: Suhrkamp.
- Frenzel, E. (1966) *Stoff-und Motivgeschichte*. Berlin: E. Schmidt.
- Frenzel, E. (1962): *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner.
- Frenzel, E. (1994). *Diccionario de argumentos de la literatura universal*, Madrid: Gredos.
- Frenzel, E. (2003). Investigación sobre stoffe, motivos y temas. En Naupert, C. (Ed.), *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco.
- Freud, S. (1973). *El Yo y el Ello*. Madrid: Biblioteca nueva.
- Fromm, E. (1966). *El lenguaje olvidado*. Buenos Aires: Hachette.
- Fromm, E. (2006). *El miedo a la libertad*, Barcelona: Paidós.
- Gadamer, H. G. (1975). *Verdad y método I*. Salamanca: Sígueme.
- García Catalán, S. y Sorolla Romero, T. (2014). Morfología de nuestros áridos días felices. *L'Atalante*, (17), 46-52.
- García Fernández, E. C., y Sánchez González, S., (2002) *Guía histórica del cine, 1895-2001*. Madrid: Editorial Complutense.
- García Sahagún, M. (2015). Aplicación de la tematología comparatista al método cinematográfico. En Eguizábal, R. *Metodologías I* (pp. 189 -208). Madrid: Editorial Fragua.
- García Sahagún, M. (2016). La fotografía de David Lynch. Un viaje a la identidad en *Inland Empire*. En Alfeo, J. C. y Deltell, L. *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica* (pp. 193- 209). Madrid: Editorial Fragua.
- García-Martínez, A. N. (2003). Metaficción: cuando el cine atraviesa el espejo. En *Revista Nuestro Tiempo*, (587), 72-79.

- Garmendía, J. (1995). *Mi difunto yo. En La tienda de muñecos: la tuna de oro*. Barcelona: Montesinos.
- Garrido Domínguez, A. (1993). *El texto narrativo*. Madrid: Síntesis.
- Gentry, D. S. (2006). *The Art of Dying. Suicide in the works of Kate Chopin and Sylvia Plath*, Peter Lang Publishing. Nueva York: Inc.
- Gitlin, M. (2010). *Stan Lee: Comic Book Superhero*. Minnesota: ABDO.
- Goethe, J. W. (2007). *Fausto*. Valladolid: Maxtor.
- Gógol, N.V. (2003). *La nariz y otros cuentos*. Madrid: Anaya.
- Goldberg-Esteva, A. V. (2007). *Modalidad Gótica y tácticas de lo cotidiano en la narrativa de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Cristina Fernández Cubas*. [Tesis doctoral] Universidad de California.
- Goldenberg, J. L. (2013). Black swan/white swan: on female objectification, creatureliness, and death denial. En Sullivan, D. y Greenberg, J. (Eds.). *Death in classic and contemporary film: fade to black*. Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Gomá Lanzón, J. (2003). *Imitación y experiencia*. Valencia: Pre-Textos.
- Gomá Lanzón, J. (2007). *Aquiles en el gineceo*. Valencia: Pre-Textos.
- Gómez Alonso, R. (2016). Selfie forever: la edad de oro de la egolatría. En Alfeo, J. C. y Deltell, L. (Coord.), *La mirada mecánica. 17 ensayos sobre la imagen fotográfica* (pp. 17-28), Madrid: Fragua.
- Gómez Redondo, F. (2009). *La categoría del personaje*. Madrid: Liceus.
- Gómez Tarín, F. J. (2005). *Guía para ver y analizar: Al final de la escapada*, Barcelona: Octaedro.
- Gonzales, A. L. y Hancock, J. T. (2011). Mirror, mirror on my Facebook wall: Effects of exposure to Facebook on self-esteem. En *Cyberpsychology, Behavior, and Social Networking*, 14(1-2), 79-83.
- Gonzales, A. M. (2009). *Ficción e identidad. Ensayos de cultura postmoderna*. Madrid: Editorial Rialp.
- González-Requena, J. (1986). *La metáfora del espejo: el cine de Douglas Sirk*. Valencia/Minneapolis: Instituto de Cine y Radio-Televisión.

- González-Requena, J. (2006). *Clásico, manierista, postclásico. Los modos el relato en el cine de Hollywood*. Valladolid: Editorial Castilla.
- Gorostidi, J. M. (2005). *Prólogo. En Tarkovski, A., Esculpir en el tiempo: reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid: Editorial Rialp.
- Grave, C. (1998). *El pensar trágico: un ensayo sobre Nietzsche*. México D. F.: Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.
- Griffen-Foley, B. (2004). From Tit-Bits to Big Brother: A century of audience participation in the media. En *Media, Culture & Society*, 26(4), 533-548.
- Griffiths, M. D. (1995). Technological additions. En *Clinical Psychology Forum*, (95), 14-19.
- Gros, F. (2010). *Foucault: El coraje de la verdad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gruzinski, S. (2000). *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós Biblioteca del presente
- Guallarte Nuez, C., Granger Alemany, J. R. y Rodríguez Canfranc, P. (2005). *El sector de contenidos digitales: agentes y estrategias*. Bellaterra: Centre d'economia industrial.
- Gubern, R. (1993). *Espejo de fantasmas. De John Travolta a Indiana Jones*. Madrid: Espasa.
- Gubern, R. (2003). *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Anagrama.
- Guenón, R. (1976). *Mélanges*. París: Gallimard.
- Guillén, C. (1986). *Entre lo uno y lo diverso*. Barcelona: Crítica.
- Gutiérrez Gómez, A. C. (2008). *El artista frente al mundo. La mimesis en las artes plásticas*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía.
- Gutiérrez, I. (2010). Yorgos Lanthimos: "La idea de *Canino* es cómo puedes manipular la percepción de alguien sobre el mundo". En *Interfilms*, (252), 25-25.
- Guyard, M. (1951). *La Littérature Comparée*. París: PUF.

- Hall, S. (2003). Introducción: ¿Quién necesita identidad? En Jall, S. y du Gay, P. (Eds.) *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13- 39). Buenos Aires-Madrid: Amorrortu Editores.
- Hammerschmidt, C. (2009). De trasposiciones diabólicas y explosiones mediáticas: "Las babas del diablo" y Blow-Up. En *Iberoromania*, 63 (1), 83–96.
- Han, B-C. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder.
- Han, B-C. (2014). *La agonía del Eros*. Barcelona: Herder.
- Handermann, P. (1987) Theme, Motif, Matrix. A Possible Terminological Parallelism between Literary and Artistics Theory. En *Motifs in Art and Literature. Proceedings of a Symposium held on the 8th of December 1984 at the Vrije Universiteit Brussel*. [Simposio] Lovaina, pp. 9-12.
- Hauskeller, M., Philbeck, T. D. y Carbonell, C. D. (2015). *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Hegel, G. W. F. (1981) *Fenomenología del espíritu*. México-Madrid-Buenos Aires: FCE.
- Heidegger, M. (2007). *Was ist Metaphysik?* Frankfurt am Main: Klostermann.
- Heidegger, M. (1972). *Ser y Tiempo*, Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Heidegger, M. (1988). *Identidad y diferencia*. Barcelona: Anthropos.
- Hernández Pérez, M. (2012). Narrativa y juego en las redes sociales y los juegos de rol: estudio comparativo de Facebook y World of Warcraft. En De Haro, Mº., V., Grandío, Mª del M., Hernández, M. (Eds.) *Historias en red. Impacto de las redes sociales en los procesos de comunicación*. Murcia: Edit.um, Murcia.
- Herzogenrath, B. (1999). On the Lost Highway: Lynch and Lacan, cinema and cultural pathology. En *Other Voices*, 1 (3).
- Hesse, H. (2007). *Demian: Historia de la juventud de Emil Sinclair*. Buenos Aires: Argonauta.
- Hesse, H. (2012). *El lobo estepario*. Buenos Aires: Penguin Random House.

- Highsmith, P. (2004). *El talento de Mr. Ripley*. Barcelona: Anagrama.
- Hochschild, J. L. (1995). *Facing Up to the American Dream: Race, Class, and the Soul of the Nation*. Princeton: Princeton University Press.
- Hoffmann, E.T.A. (2003). *Don Juan y otros cuentos fantásticos*. Miami: LD Books.
- Homero (1979). *La odisea*. México: Publicaciones Cruz O.S.A..
- Hughes, J. (2001). Not Really. En *Eureka Street*, 11(3), 46.
- Hum, N. J., Chamberlin, P. E., Hambright, B. L., Portwood, A. C., Schat, A. C., & Bevan, J. L. (2011). A picture is worth a thousand words: A content analysis of Facebook profile photographs. En *Computers in Human Behavior*, 27(5), 1828-1833.
- Huxley, A. (2007). *Un mundo feliz*. Barcelona: Edhasa.
- Ibsen, H. (2006). Hedda Gabler. En *Henrik Ibsen. Peer Gynt. El pato salvaje. Hedda Gabler*. Buenos Aires: Colihue Clásica.
- Identidad (1995). En *Enciclopedia Universal Ilustrada* (Tomo XXVIII, primera parte, p. 873-875). Madrid: Espasa-Calpe.
- Identidad personal (1995). En *Enciclopedia Universal Ilustrada* (Tomo XXVIII, primera parte, p. 873). Madrid: Espasa-Calpe.
- Iglesias, E. (2012). Entrevista Leos Caras: "Los mutantes debemos reinventarnos". *Caimán Cuadernos de cine*, 10 (61), 16- 20.
- Illouz, E. (2009). *El consumo de la utopía romántica*. Madrid-Buenos Aires: Katz.
- Illouz, E. (2012) *¿Por qué duele el amor?* Buenos Aires: Katz.
- Inciarte, F. (2004). *Tiempo, sustancia, lenguaje. Ensayos de metafísica*, Pamplona: Flamarique.
- James, H. (2015). *Retrato de una dama*. Barcelona: Penguin Classics.
- Jameson, F. (2002). El posmodernismo y la sociedad de consumo. En *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo*. 1983-1998. Buenos Aires: Manantial.
- Jenkins, H. (2006). *Fans, bloggers, and gamers: Exploring participatory culture*. Nueva York: NYU Press.

- Jeune, S. (1968). *Littérature Générale et Littérature Comparée. Essai d'orientation*. París: Minard.
- Johnson, A. (2015). Pain as the pathway to epiphany in the films of Darren Aronofsky. En Morefield, K. R. y Olson N. S. (Eds.) *Faith and Spirituality in Masters of World Cinema*, Volume III. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- Joyce, J. (2011). *Ulises*, Barcelona: Ed. de Bolsillo.
- Kadushin, C. (2013). *Comprender las redes sociales*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- Kafka, F. (2005). *La metamorfosis*, Madrid: Akal.
- Kafka, F. (2005). *El proceso*, Buenos Aires: Colihue.
- Kant, E. (1988) *Crítica de la razón pura*. Madrid: Alfaguara.
- Kasser, T. y Ryan, R. M. (1993). A dark side of the American dream: Correlates of financial success as a central life aspiration. *Journal of Personality and Social Psychology*, 65(2), 410-422.
- Kaufman, C. (2008). *Synecdoche, New York: The Shooting Script*, California: Newmarket Press.
- Kaufman, E. (2001). *The Delirium of Praise: Bataille, Blanchot, Deleuze, Foucault, Klossowski*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Kawin, B. (1978) *Mindscreen: Bergman, Godard, and First-Person Film*. Princeton: Princeton
- Keats, J. (1818). *Endymion: A Poetic Romance*. Londres: Taylor and Hessey.
- Kennedy, T. (2015). On the Road to 'Some' Place: Sofia Coppola's Dissident Modernism Against a Postmodern Landscape. *Miscelánea: A Journal of English and American Studies*, 52, 51- 67.
- Kerouac, J. (1998). *En el camino*. Barcelona: Anagrama.
- Keynes, J. M. (1998) *Teoría general del empleo, el interés y el dinero*, Madrid: Aosta.
- Kickasola, J. G. (2013). Leading with the Ear: Upstream Color and the Cinema of Respiration. En *Film Quarterly*, 66(4), 60-74.
- Kierkegaard, S. (1997). *La repetición*. Argentina: JVE Psiqué.

- Kierkegaard, S. (2004). *Diario de un seductor*. Buenos Aires: Gradifco.
- Konstantinovic, Z. (1988). *Vergleichende Lliteraturwissenschaft: Bestandsaufnahme und Ausblicke*. New York: Lang.
- Koutsourakis, A. (2012). Cinema of the Body: The Politics of Performativity in Lars von Trier's *Dogville* and Yorgos Lanthimos' *Dogtooth*. *Cinema: Journal of Philosophy and the Moving Image*, 3, 84-108.
- Kovacshazy, C. (2012). *Simplement double. Le personnage double, une obsession du roman au XXe siècle*. París: Classiques Garnier.
- Kristeva, J. y Arendt, H. (2000). *El genio femenino: la vida, la locura, las palabras*. Barcelona: Paidós.
- Kuhn, R. (1976). *The Demon of Noontide. Ennui in Western Literature*, Princeton: Princeton University Press.
- Kundera, M. (2002). *La insoportable levedad del ser*. México: Ed. Fábula Tusquets.
- Kurzweil, R. (2008). ¿Machina Sapiens? En Brockman, J., *El nuevo humanismo: y las fronteras de la ciencia*. Barcelona: Kairós.
- Lacan, J. (1946). El Estadio del espejo. En *Escritos I*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Lacan, J. (1966) *Écrits*, París: Seuil.
- Lacan, J. (2006). The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience. En Lacan, J., *Écrits*, Nueva York: W.W. Norton.
- Laine, T. (2015). *Bodies in Pain: Emotion and the Cinema of Darren Aronofsky*. Nueva York: Berghahn Books.
- LaRocca, D. (2011). Inconclusive Unscientific Postscript: Late Remarks on Kierkegaard and Kaufman. En *The Philosophy of Charlie Kaufman*. Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Lasch, C. (1978). *The culture of narcissism: American life in an age of diminishing expectations*. New York City: W. W. Norton.
- Leach, J. (2013). In-Between States: Sarah Polley's *Take This Waltz* and Xavier Dolan's *Laurence Anyways*. *Brno Studies in English*, 39 (2), 91-106.

- Leary, M. R. y Tangney, J. P. (2003). *Handbook of Self and Identity*. Londres: The Guilford Press.
- Leibniz, G. (1969). *Discourse on Metaphysics*, Dordrecht: Loemker.
- Leibniz, G. W. (1942). *Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano*, Madrid: Alianza Editorial.
- Lem, S. (1981). *El congreso de futurología*. Barcelona: Bruguera.
- León, A. (1999). La dialéctica de la identidad en Hegel. *Thémata*, (23), 257-262.
- Lévi-Strauss, C. (1996). *Las estructuras elementales del parentesco*. Barcelona: Paidós.
- Lincoln, Y. y Guba, E. (2003). Paradigmatic controversias, contradiction and emerging confluences. En Denzin, N. y Lincoln, Y. (Eds.), *The landscape of qualitative research. Theories and issues*. Thousand Oaks: Sage.
- Lipovetsky, G. (2003). *La era del vacío*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- Lipovetsky, G. y Serroy, J. (2010). *La cultura-mundo. Respuesta a una sociedad desorientada*. Barcelona: Anagrama.
- Livingston, P. (2006). Theses on Cinema as Philosophy. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 11–18.
- Lledó Sandoval, J. L. (2009). *La exploración psicodinámica en salud mental*. Alicante: Editorial Club Universitario.
- López Silvestre, F. (2004). *El paisaje virtual. El cine de Hollywood y el neobarroco digital*. Madrid: Biblioteca nueva.
- López Silvestre, F. (2013). *Los pájaros y el fantasma: una historia del artista en el paisaje*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.
- López, A. (1999). Zapping mediático y resolución de conflictos. En Rodríguez, R. y Sádaba, T. (Eds), *Periodistas ante conflictos*. Pamplona: Eunsá.
- Loriga, R. (1999). *Tokio ya no nos quiere*. Barcelona: Plaza y Janés.

- Loriga, V. (1990). Il límite e la sua rottura. Divagazioni sul Doppio. *Psicanalisi del compagno segreto. Quaderni di psyche*, (3), 46.
- Lowen, A. (2000). *El narcisismo: La enfermedad de nuestro tiempo*. Barcelona: Paidós.
- Lynch, D. (2008). *Atrapa el pez dorado. Meditación conciencia y creatividad*. Barcelona: Reservoir Books.
- Lyotard, J- F. (1988). Der Name und die Ausnahme. En Frank, M. *Die Frage nach dem Subjekt* (pp. 180- 191). Frankfurt: Suhkamp.
- Lyotard, J. F. (1991). *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.
- Magris, C. (1998). *Ítaca y más allá*. Madrid: Huerga y Fierro.
- Magun, A. (2013). *Negative Revolution: Modern Political Subject and its Fate After the Cold War*. Londres: Bloomsbury.
- Mahé, H. (2011). *La Brinquebale avec Céline*. París: Écriture.
- Mairal Buil, G. (2010). *Tiempos de cultura: (ensayos de antropología histórica)*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza.
- Majcher, A. (2015). Does the quality of interlingual translation influence the quality of the intersemiotic translation? On the English language film adaptations of S. Lem's *The Futurological Congress* and *Solaris* in the light of their translations into English. En *Journal of Language and Cultural Education*, 3(3), 144-151.
- Maneveau, G (1993). *Música y educación*. Madrid: Rialp.
- Mann, T. (2002). *Ensayos sobre música, teatro y literatura*. Barcelona: Editorial Alba.
- Mann, T. (2005). *La montaña mágica*. Barcelona: Edhasa.
- Mann, T. (2005). *La muerte en Venecia*. Barcelona: Edhasa.
- Marlow, M. L. (2015). The American Dream? Anti-immigrant discourse bubbling up from the Coca-Cola "It's Beautiful" advertisement. *Discourse & Communication*, 9 (6).
- Marshall, P. D. y Redmond, S. (2016). *A Companion to Celebrity*. Oxford: Wiley Blackwell.

- Martínez Fernández, P. (2014). Los jardines imaginarios del sujeto contemporáneo: la locura en los tiempos del pastiche. *Alpha (Osorno)*, (39), 79-92.
- Martino (2012). *La vida en Zigzag*, Madrid: Visión Libros.
- Marx, K. (2003). *El 18 brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Fundación Federico Engels.
- Marzal Felici J. J. y Rubio Marco, S. (2003). *Guía para ver y analizar: Blade Runner*. Barcelona: Octaedro.
- McKee, R. (2011). *El guión. Story. Sustancia, estructura, estilo y principios de la escritura de guiones*. Barcelona: Editorial Albaminus.
- McWilliams, N. (1994). Narcissistic Personalities. En *Psychoanalytic Diagnosis. Understanding Personality Structure in the Clinical Process*. Londres y Nueva York: The Guilford Press.
- Mechior-Bonnet, S. (1996) *Historia del espejo*. Barcelona: Herder.
- Merleau-Ponty, M. (1973) *Signos*. Barcelona: Seix Barral.
- Miller, A. (2010). *La muerte de un viajante*. Madrid: Cátedra.
- Miller, S. A. (2010). Making the boys cry: The performative dimensions of fluid gender. *Text and performance quarterly*, 30(2), 163-182.
- Molina Foix, J. A. (2007). *Cuentos de dobles (una antología)*. Madrid: Siruela.
- Molina Foix, V. (1995). El cine posmoderno: un nihilismo ilustrado. En *VVAA, Historia General del Cine. Vol. XII: El Cine de la Era Audiovisual*. Madrid: Cátedra.
- Montaigne, M. (1994-1996). *Ensayos*. Madrid: Cátedra.
- Montes Doncel, R. E. (2006) *La tematología comparatista en la literatura y el cine. El aristócrata en su decadencia*. Madrid: Pliegos.
- Montesquieu (1964). *Ouvres complètes*. París: Seuil.
- Monzó García, J. M. y Rubio Marco, S. (2000). *Guía para ver y analizar Con la muerte en los talones: Alfred Hitchcock (1959)*. Valencia: Nau Llibres (Edicions Culturals Valencianes, S.A.).

- Moreno Márquez, C. (1994). El deseo de Otro o la fascinación de Proteo. En Bargalló Carraté, J., *Identidad y alteridad: aproximación al tema del doble*. Sevilla: Ediciones Alfar, S. A.
- Moreno, C. M. (2009). Body politics and spaces of drug addiction in Darren Aronofsky's *Requiem for a Dream*. *GeoJournal*, 74(3), 219-226.
- Moreno, M. P. C. y Cruz, A. M. (2013). Narración y sabotaje en "Las babas del diablo" y "Blow up". En *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, (22), 227-243.
- Morin, E. (1974). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Kairós.
- Mozorov, E. (2012). *El desengaño de internet*. Madrid: Destino.
- Muir, E. (2001). *Fiesta y rito en la Europa Moderna*. Madrid: Editorial Complutense S. A.
- Muldoon, D. (2012). The postmodern gender divide in the Bob Dylan biopic *I'm Not There*. *Miscelánea: a journal of English and American studies*, 46, 53-70.
- Mulvey, L. (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, 16, 6-18.
- Mulvey, L. (1993). Some thoughts on theories of fetishism in the context of contemporary culture. *October*, 65, 3-20.
- Muñoz, J. J. (2008). *Blade Runner. "Más humanos que los humanos"*. Madrid: Rialp S. A.
- Musset, A. (2002). *La confesión de un hijo del siglo*. Valencia: Pre-textos.
- Nathan, A., (2014). *Shadow Philosophy: Plato's Cave and Cinema*. Londres y Nueva York: Routledge.
- Naupert, C. (2001). *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco.
- Nestle, J., Howell, C. y Wilchins, R. A. (Eds.). (2002). *Genderqueer: Voices from beyond the sexual binary*. Alyson Publications.
- Nietzsche, F. (2001). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Akal.
- Nietzsche, F. (1988) *La gaya ciencia*, Madrid: Akal.
- Nietzsche, F. (1996). *Humano, demasiado humano*. Madrid: Akal.

- Nietzsche, F. (1998). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Edaf.
- Nungesser, V. S. (2009). I Forgot to Remember (to Forget): Personal Memories in Memento (2000) and Eternal Sunshine of the Spotless Mind (2004). En Erll, A. y Rigney, A. *Mediation, Remediation, and the Dynamics of Cultural Memory*, 10, 31-48.
- Núñez Puente, S. (2001). *Ellas se aburren: ennui e imagen femenina en La Regenta y en la novela europea de la segunda mitad del s.XIX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- O'Donnell, V. (2013). *Television Criticism*. California: Sage Publications.
- Oliva Bernal, C. (2004). *La verdad del personaje teatral*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Orellana Benado, M. (2012). Identidad, filosofía y tradiciones. *Lógoi*, (5).
- Orlean, S. (2001). *El Ladrón de orquídeas: una historia verdadera llena de belleza y obsesión*. Barcelona: Anagrama.
- Orwell, G. (2013). *Nineteen eighty-four*. The Annotated Edition, Londres: Penguin Modern Classics.
- Osterweil, A. (2014). Under the Skin. The Perils of Becoming Female. *Film Quarterly*, 67 (4).
- Ouweneel, A. (2012). *Freudian Fadeout: The Failings of Psychoanalysis in Film Criticism*. Carolina del Norte: McFarland and Company, Inc.
- Palao, J. A. y Crespo, R. (2005). *Guía para ver y analizar cine: Matrix*. Barcelona: Octaedro.
- Pascal, B. (1995). *Pensées and Other Writings*. Oxford: Oxford University Press.
- Pascal, B. (1998). *Pensamientos*. Madrid: Cátedra.
- Pastor Martín, J. y Ovejero Bernal, A. (2007). *Michael Foucault, caja de herramientas contra la dominación*. Oviedo: Editorial de la Universidad de Oviedo.
- Pavel, T. (1993). Thematics and Historical Evidence. En Sollors, W. (Ed.), *The Return of Thematic Criticism*. Cambridge: Harvard UP.

- Peavler, T. J. (1979). Blow-Up: A Reconsideration of Antonioni's Infidelity to Cortázar. En *PMLA*, 94(5), 887–893.
- Pegueroles, J. (1985). *San Agustín: un platonismo cristiano*. Michigan: PPU.
- Pena, J. (2012). El espectro del cine. En *Caimán Cuadernos de cine*, 10 (61), 12- 14.
- Pérez, M. J. L. (2004). Del uniforme del Capitán América al azul desnudo del Dr. Manhattan: ascenso y caída del superhéroe como principio de construcción identitaria. *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, (8), 354.
- Peris, A. (2009). Entre lo real y el sensacionalismo: la perversión del docu-soup. En León, B. *Telerrealidad. El mundo tras el cristal*. Sevilla: Ediciones Comunicación Social.
- Picarelli, E. (2015). The Great Beauty: Italy's inertia and neo-baroque aestheticism. *JOMEC Journal*, 8, 3.
- Pinter, H. (2006). *El montaplatos; El invernadero; Una noche de juerga*. Buenos Aires: Losada, 2006.
- Plath, S. (1963). *The Bell Jar*. Londres: Faber and Faber.
- Platón (2010). *El sofista*. Madrid: Alianza Editorial.
- Poe, E. A. (1970). William Wilson. En *Cuentos II*. Madrid: Alianza Editorial.
- Pope, A. (2010). *Eloisa to Abelard. By Alexander Pope, Esq.* Gale ECCO, Print Editions.
- Precht, R. D. (2012). *Amor: un sentimiento desordenado*. Madrid: Siruela.
- Prince, V. (1969). Change of Sex or Gender. *Transvestia*, 10 (60), 53-65.
- Prince, V. (1978). The "Transcendents" or "Trans" People. *Transvestia*, 16 (95), 81-92.
- Protat, Z. (2012). Ecce Homo. *Ciné-Bulles*, 30, 16-17.
- Proust, M. (1998). Por el camino de Swann. En *El busca del tiempo perdido, Vol. 1*. Madrid: Alianza Editorial.
- Puente, S. N. (2000). El gran ennui o la monotonía de lo insignificante: sexualidad, dispositivo femenino y aburrimiento. *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, (14), 5.

- Puente, S. N. (2001). *Ellas se aburren: ennui e imagen femenina en "La regenta" y la novela europea de la segunda mitad del XIX*. Alicante: Universidad de Alicante.
- Pulman, R. (2000). *En la bolera. Colapso y resurgimiento de la comunidad norteamericana*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Quintana, A. (2012). Las múltiples vidas de un enfant terrible. *Caimán Cuadernos de cine*, Noviembre de 2012, Nº10 (61), p. 8.
- Quintanar de Uña, D. (2004). *El síndrome de Epimeteo: Occidente, la cultura del olvido*. Providencia: Editorial Cuarto Propio.
- Quintas Froufe, N. y González Neira, A. (Eds.) (2015). *La participación de la audiencia en la televisión: de la audiencia activa a la social*. Madrid: AIMC.
- Ramírez, J. A. (2006). *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Editorial Siruela.
- Révéróni, J. A. (1803) *Essai sur le perfectionnement des beaux-arts par les sciences exactes, ou Calculs et hypothèses sur la poésie, la peinture et la musique*. París: Pougens Henrichs.
- Reviriego, C. (2011). Entre la máscara y la piscina: Somewhere, de Sofia Coppola. *Cahiers du cinéma: España*, (49), 36.
- Ribeyro, J. R. (2006). Doblaje. En Hahn, O. (Ed.), *Antología del cuento fantástico hispanoamericano: siglo XX*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Ricart, M. C. (2009). *Nanoblogging: los usos de las nuevas plataformas de comunicación en la red*. Barcelona: Ed. UOC, Barcelona.
- Richter J. P. (2015) *Siebenkäs*. Córdoba: Berenice
- Ricoeur, P. (2006) *Sí mismo como otro*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Rilke, R. M. (1989). *The best of Rilke*. Dartmouth: Dartmouth College Press.
- Rilke, R. M. y Mitchell, S. (2015) *Ahead of All Parting: The Selected Poetry and Prose of Rainer Maria Rilke*. Random House Publishing Group
- Rimmon-Kenan, S. (2002). *Narrative Fiction*. Londres: Routledge.
- Rincón, O. (2002). *Televisión, videos y subjetividad*. Bogotá: Norma.

- Rodley, C. (2005). *Lynch on Lynch, Revisited Edition*. Londres: Faber & Faber.
- Rodríguez Serrano, A. (2011). La diosa que se desangra en el Edén. Anticristo (Lars von Trier, 2009). *Trama y fondo*, (31), 97-106.
- Romaguera i Ramió, J. (1999). *El lenguaje cinematográfico. Gramática, estilos, género y materiales*. Madrid: Ediciones de la Torre.
- Román, A. (2011). *El arte como pantalla. Conflictos individuales en tiempos globales*. Ed. Román Casas Ángel.
- Romer, K. (2009) *Antichrist. A film by Lars Von Trier* [Pressbook]. Londres: Artificial Eye.
- Romerales, E. (1997). *Del empirismo soberano al parlamento de la ideas. El pensamiento británico hasta la Ilustración*. Madrid: Akal.
- Rosebaum, J. (1997). *Movies as Politics*. Berkeley y Los Ángeles: University of California Press.
- Rubin, G. (1998). El tráfico de mujeres: notas sobre la "economía política" del sexo. En Navarro, M. y Stimpson, C. R. (Eds.), *¿Qué son los estudios de mujeres?* México: Fondo de Cultura Económica.
- Ruby Rich, B. (2013). *New Queer Cinema. The Director's Cut*. Durham and London: Duke University Press.
- Ruoff, J. (2002). *An American Family. A televised Life*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Salas, M. C. (2009). *La escritura del desasosiego: una poética del pensar en Fernando Pessoa*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquía.
- Sammon, P. M. (2005). *Futuro en negro. Cómo se hizo Blade Runner*. Madrid: Alberto Santos Editor, 2005
- Sánchez Navarro, J. (2006). *Narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Saramago, J. (2015). *Ensayo sobre la ceguera*. Barcelona: Debolsillo.
- Saramago, J. (2010). *El hombre duplicado*. Madrid: Alfaguara.
- Sarris, Andrew, (1985) "Notes On The Auteur Theory In 1962" from Mast, Gerald & Cohen, Marshall (ed), *Film theory and criticism: introductory readings*, New York: Oxford University Press, pp.527-540.

- Sartre, J-P. (2001): *El existencialismo es un humanismo*, Buenos Aires: Ed. del 80.
- Sartre, J-P. (2004): *El ser y la nada*. Barcelona: Losada.
- Secunda, E. (2009). VCR's and Viewer Control Over Programming: An Historical Perspective. En Dobrow, J., *Social and Cultural Aspects of VCR Use*. Nueva York: Routledge.
- Seigneuret, J-C. (1988). *Dictionary of Literary Themes and Motifs A-J*. Westport: Greenwood Publishing Group, XVIII.
- Selby Jr., H. (2011). *Requiem for a Dream*. Nueva York: Open Road Media.
- Sellors, C. Paul (2010) *Film Authorship: Auteurs and Other Myths. Short Cuts*. Londres: Wallflower Press.
- Senges, M. (2007). *Second Life (TC)*. Barcelona: Editorial UOC.
- Shakespeare W. (2009). *Hamlet*. Madrid: Nórdica Libros.
- Shakespeare, W. (2007). En Duncan-Jones, K. (Ed.) *Shakespeare's Sonnets*. Londres: Aarden.
- Shannon, C. (1981). *Teoría matemática de la comunicación*. Madrid: Forja.
- Shapira, N. A., Lessing, M. C., Goldsmith, T. D., Szabo, S. T., Lazoritz, M., Gold, M. S. y Stein, D. J. (2003). Problematic Internet Use: Propose classification and diagnostic criteria. *Depression and Anxiety*, (17), 207-216.
- Shelley, M. W, (1823). *Frankenstein: Or, The Modern Prometheus*. Londres: Whittaker.
- Smith, D. L. (2005). Eternal Sunshine of the Spotless Mind and the Question of Transcendence. *The Journal of Religion and Film*, 9(1).
- Sollors, W. (2002). Thematics Today. En Louwerse, M. y Van Peer, W. (Eds.), *Thematics: Interdisciplinary Studies*. Philadelphia: John Benjamins North America.
- Sorfa, D. (2006). Uneasy domesticity in the films of Michael Haneke. *Studies in European Cinema*, 3(2), 93-104.
- Stam, R. (2001). *Teorías del Cine*. Barcelona: Paidós Ibérica.

- Steiner, G. (1992). *El gran ennui*. En *El castillo de barba azul. Aproximación a un nuevo concepto de cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Stevens, K. (2015). *Mike Nichols: Sex, Language, and the Reinvention of Psychological Realism*. Oxford: Oxford University Press.
- Stevenson, R. L. (1988). *El Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid: Alianza Editorial.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Editorial Caja Negra.
- Stiegler, B. (2002). *La técnica y el tiempo I. La cuestión de Epimeteo*. Guipúzcoa: Cultura Libre.
- Stoichita, V. I. (2006). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Stone, R. (2015). The Disintegration of Spanish Cinema. *Bulletin of Spanish Studies*, 92(3), 423-438.
- Strano, M. M. (2008). User descriptions and interpretations of self-presentation through Facebook profile images. *Cyberpsychology: Journal of Psychosocial Research on Cyberspace*, 2(2), 5.
- Swales, M. (1978). *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton: Princeton Legacy Library.
- Taiuti, L. (1996). *Arte e media. Avanguardie e comunicazione di massa*. Génova: Costa & Nolan.
- Teillier, J. (1996). *Poesía universal traducida por poetas chilenos*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Thoureau, H. D. (2013). *Walden*. Madrid: Cátedra.
- Todorov, T. (1975). *Poética*. Buenos Aires: Losada.
- Tollinchi, E. (1989). *Romanticismo y modernidad*. Puerto Rico: La Editorial, UPR.
- Tolstói, L. (2011). *Ana Karenina*. Madrid: Edaf.
- Tomashevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- Trías, E. (1998) *Vértigo y pasión*. Madrid: Taurus.
- Trousseau, R. (1965). *Un problème de littérature comparée: les études de thèmes. Essai de méthodologie*. París: Minard.

- Trousseau, R., (1964) *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Génova: Droz.
- Truffaut, F. (1991) *Hitchcock, A., Hitchcock Truffaut. Edición definitiva*. Madrid: Akal.
- Turkle, S. (1997). *La vida en la pantalla. La construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Paidós.
- Uteca (2007). *La Televisión en España: Informe 2007*. Madrid: Uteca/Deusto, CIEC.
- Vaccaro, A. J. (1982). *Tratamiento de la personalidad en el teatro de Plauto*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Teatro.
- Valbuena de la Fuente, F. (2009). Reseña de "Clásico, manierista, postclásico. Los modos del relato en el cine de Hollywood" de González Requena, Jesús. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 14, 329-335.
- Valkarengi, M. (1990). *Il Doppio e l'Ombra. Il Doppio. Psicanalisi del compagno segreto. Quaderni di psiche*, (3), 13.
- Vallés Calatrava, J. R. (2008). *Teoría de la narrativa: una perspectiva sistemática*. Madrid: Nuevos hispanismos.
- Van Tieghem, P. (1931). *La Littérature Comparée*. París: A. Colin.
- Vardoulakis, D. (2010). *The Doppelgänger: Literature's Philosophy*. Nueva York: Fordham University Press.
- Vattimo, G. (1990). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.
- Vattimo, G. (2002). *Diálogo con Nietzsche. Ensayos 1961-2000*. Barcelona: Paidós.
- Vázquez Atochero, A. (2008). *Ciberantropología. Cultura 2.0*. Barcelona: Editorial UOC.
- Veas, I. P. (2008). Historieta contemporánea: Crisis del héroe y giro subjetivo. Un recorrido. *Revista Digital Universitaria*, 9 (6).
- Verdú Schumann, D. A. (2009). Hacia un cine histórico posmoderno. Las películas de (de)construcción histórica. En *VVAA, Historia & Cinema: 25 aniversario del Centre d'Investigacions Film-Història*. Barcelona: Edicions Universitat Barcelona.

- Verdú, V. (2007). *Yo y tú, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*. Barcelona: Editorial DeBOLSILLO.
- Vicari, J. (2013). *Nicolas Winding Refn and the Violence of Art: A Critical Study of the Films*. Jefferson: McFarland and Company, Inc.
- Villalobos, J. W. (2007) *Demeure de Jacques Derrida*. En Cohen, E. (Ed.). *Jacques Derrida. Pasiones institucionales I*. México D. F: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Viñas, F. (2005). Los adolescentes ante las nuevas tecnologías de la información y de la comunicación: problemas asociados al uso de Internet y de la telefonía móvil. En Doménech Llaberia, E. *Actualizaciones e psicología y psicopatología de la adolescencia*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Waldron, D. (2013). Embodying Gender Nonconformity in "Girls": Céline Sciamma's *Tomboy*. *L'Esprit Createur*, 53 (1).
- Wallin, J. J. (2010). *A Deleuzian Approach to Curriculum: Essays on a Pedagogical Life*. Nueva York: Palgrave MacMillan.
- Warhol, A.; Hulten, P. y Konig, K. (2008). *Andy Warhol. Catalogue Published on the Occasion of the Andy Warhol Exhibition at Moderna Museet in Stockholm, February-March 1968*, [Catálogo], Steidl.
- Weinrichter, A. (1995) *Emociones formales: El cine de Atom Egoyan*. Comunidad Valenciana: Filmoteca Generalitat.
- Weisstein, U. (1975). Historia de los temas y motivos. *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Planeta.
- Williams, T. (1964). *Milk Train Doesn't Stop Here Anymore*. Nueva York: New Directions.
- Wittig, M. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona-Madrid: Egales.
- Wood, B. y Geasland, J. (2001). *Twins*. iUniverse.
- Woolf, V. (1928). *Orlando: A Biography*. Nueva York: Harcourt.
- Woolf, V. (2011). *Las Olas*. Barcelona: Editorial DeBolsillo.
- Woolf, V. (2003). *Un cuarto propio*. Madrid: Alianza Editorial.

- Yacamán, J. A. C. (2015). El rol del ruido en la conformación de la identidad sonora de un lugar. *AusArt Journal for Research in Art*, 3(2), 216-226
- Zapata, A. (2002). *El vacío y el centro. Tres lecturas en torno al relato breve*. Madrid: Ediciones y talleres de escritura creativa Fuentetaja.
- Zavala, L. (2005). Cine clásico, moderno y posmoderno. *Razón y palabra*, 10 (46).
- Zizek, S. (2000). *The Art of the Ridiculous Sublime: On David Lynch's Lost Highway*. Washington: University of Washington Press.
- Žižek, S. (2001). *The Fright of Real Tears: Krzysztof Kieślowski Between Theory and Post-Theory*. London: BFI Publishing.
- Žižek, S. (2003) *Jacques Lacan: Society, politics, ideology*. Londres: Routledge.
- Žižek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo Real*. Madrid: Akal.
- Žižek, S. (2006). The Double Life of Véronique: The Forced Choice of Freedom. [Libreto DVD]. En *La doble vida de Verónica*.
- Žižek, S. (2011). *Primero como tragedia, después como farsa*, Madrid: Akal.
- Zurian, F. A. (2013). La piel que habito. A Story of Imposed Gender and the Struggle for Identity. En D'Lugo, M. y Vernon, K. M. (Eds.), *A Companion to Pedro Almodóvar* (pp. 262-278). Oxford: John Wiley & Sons.

12.2. Webgrafía y recursos electrónicos

- Ariza, L. M. (28 de enero de 2014). El derecho de olvidar frente al de borrar. *El País*. Recuperado el 3 de juni de 2016, desde: [http://elpais.com/elpais/2014/01/24/eps/1390589119_678492.html].
- Bourgeois, L., y Museo, F. (2016). Mamá - Museo Guggenheim Bilbao. Recuperado 19 febrero de 2016, desde: [<http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/mama-2/>].

- Brady, T. (7 de diciembre de 2012). Laurence Anyways. *Irish Times*. Recuperado el 9 de abril de 2016, desde: [http://www.irishtimes.com/culture/film/laurence-anyways-1.1593].
- Brinkema, E. (2012). E.g., Dogtooth. En *World Picture 7: Otoño 2012*. Recuperado el 20 de marzo de 2016, desde: [http://hdl.handle.net/1721.1/77965].
- Burns, J. F. (1988). Film: Post Mortem on Twin Doctors. *The New York Times*. Recuperado el 28 de febrero de 2016, desde: [http://www.nytimes.com/1988/05/01/movies/film-post-mortem-on-twin-doctors.html?pagewanted=all].
- Cine Outsider (2012). Cine Outsider talks to Melvil Poupaud and Suzanne Clément. [Video]. Recuperado el día 12 de abril de 2016, desde: [https://www.youtube.com/watch?v=eKeeBOPKftg].
- Dallas, P. (4 de marzo de 2013). How Shane Carruth constructs. *Interview*. Recuperado el 21 de febrero de 2016, desde: http://www.interviewmagazine.com/film/shane-carruth-upstream-color/#_
- De Partearroyo, D. (21 de febrero de 2014). ¿Es 'Her' una carta de Spike Jonze para Sofia Coppola? *Cinemanía*. Recuperado el día 5 de abril de 2016, desde: [http://www.cinemanía.es/noticias/es-her-una-carta-de-spike-jonze-para-sofia-coppola/].
- De Pedro, G. (30 de septiembre de 2011). Algún lugar encontraré. Sofia Coppola filma la tristeza y la soledad contemporánea en Somewhere. *El Cultural*. Recuperado el 8 de abril de 2016, desde: [http://www.elcultural.com/revista/cine/Algun-lugar-encontrare/29838].
- Donadio, R. (8 de septiembre de 2013). La Dolce Vita Gone Sour (and This Time in Color). *The New York Times*. Recuperado el 8 de abril de 2016, desde: [http://www.nytimes.com/2013/09/09/movies/paolo-sorrentinos-great-beauty-explores-italys-decline.html?_r=0].
- Douglas, E. (2010). Exclusive: Vincent Cassel Back for Eastern Promises 2. *Comingsoon.net*. Recuperado el 1 de marzo de 2016, desde: [http://www.comingsoon.net/movies/news/68570-exclusive-vincent-cassel-back-for-eastern-promises-2#f5muUrPlkMPa4Uwl.99].

- Ebiri, B. (2004). Bernardo Bertolucci. *Senses of Cinema Online Journal*. Recuperado el 4 de abril de 2016, desde: [http://sensesofcinema.com/2004/great-directors/bertolucci/].
- El Cultural (23 de marzo de 2006). Cristina Iglesias. Arte en el Mundo. *El Cultural*. Recuperado el día 10 de marzo de 2016, desde: [http://www.elcultural.com/revista/arte/Cristina-Iglesias/16868].
- Fa de Lucas, J. (23 de febrero de 2014). Her (2013), de Spike Jonze. *Culturamas*. Recuperado el día 10 de marzo de 2016, desde: [http://www.culturamas.es/blog/2014/02/23/her-2013-de-spike-jonze/ Visto el día 17/05/2014].
- Fassio, V. (19 de marzo 2014). Riguardare la "Dolce vita" pensando alla "Grande bellezza", en *La Stampa*. Recuperado el día 7 de abril de 2014, desde: [http://www.lastampa.it/2014/03/19/edizioni/asti/appuntamenti/riguardare-la-dolce-vita-pensando-alla-grande-bellezza-0paHAPY46UAEHvENrdvP5O/pagina.html].
- Fernández de Lis, P. (6 de agosto de 2006). Mi otra vida virtual. *El País*. Recuperado el día 10 de marzo de 2016, desde: [http://elpais.com/diario/2006/08/06/eps/1154845610_850215.html].
- Formo, B. (2013). Xavier Dolan Interview -- "Laurence Anyways" [Video]. Recuperado el día 12 de abril de 2016, desde: [https://www.youtube.com/watch?v=BAmk0pTqTJl].
- Gilchrist, T. (17 de octubre de 2006). Interview: Sofía Coppola. The Marie Antoinette director talks about making a post-modern period piece. En *IGN*. Recuperado el 5 de abril de 2016, desde: [http://www.ign.com/articles/2006/10/17/interview-sofia-coppola].
- Gilmore, M. (27 de septiembre de 2012). Bob Dylan Unleashed: A Wild Ride on His New LP and Striking Back at Critics. *Rolling Stone*. Recuperado el día 10 de enero de 2016, desde: [http://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-unleashed-a-wild-ride-on-his-new-lp-and-striking-back-at-critics-20120927?page=6].
- Harris, M. (10 de julio de 2013). Him and Her: How Spike Jonze Made the Weirdest, Most Timely Romance of the Year. *Vulture*. Recuperado el 28 de Septiembre de 2014, desde: [http://www.vulture.com/2013/10/spike-jonze-on-making-her.html].

Her (s.f.). [Guion]. Recuperado el 4 de junio de 2016, desde: [http://1e36a764da2f6b46c156-0fa6f106d654e15326ee14d2a07c02d0.r64.cf1.rackcdn.com/2014/02/Her.pdf].

Herthemovie (s.f.). [Página web]: [http://www.herthemovie.com/#/post/76367443027/hauteauteur-is-there-an-intentional].

Hume, D. (2001). *Tratado de la naturaleza humana*. Albacete: Libros en la red. Recuperado el 4 de junio de 2016, desde: [http://www.dipualba.es/Publicaciones/LibrosPapel/LibrosRed/Clasicos/Libros/Hume.pm65.pdf].

Intxausti, A. (17 de febrero de 2012). El amor romántico lo anhelamos pero no existe. *El País.com*. Recuperado el 4 de junio de 2016, desde: [http://cultura.elpais.com/cultura/2012/02/17/actualidad/1329509292_335867.html].

Jarvie, C. (12 de enero de 2002). The comfort zone. *The Guardian*. Recuperado el día 3 de junio de 2016, desde: [http://www.theguardian.com/education/2002/jan/12/socialsciences.highereducation].

Juliana, E. (9 de marzo de 2014). *Lo que no hemos visto de La grande bellezza*. La Vanguardia. Reacuperado el día 7 de abril de 2016, desde: [http://www.lavanguardia.com/cine/20140309/54402182388/la-grande-bellezza.html].

Kleinman, G. (s. f.). Entrevista a Charlie Kaufman que se encuentra en el DVD de *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*: [http://www.dvdtalk.com/interviews/charlie_kaufman.html].

Kosoff, M. (18 de agosto de 2015). Everything you need to know about 'ghosting' — the terrible way to dump someone that's becoming increasingly popular thanks to dating apps. *Business Insider*. Recuperado el día 20 de mayo de 2016, desde: [http://www.businessinsider.com/what-is-ghosting-2015-8].

Lesmes González, D. (2015). Presencia de una ausencia: imagen y concomitancia entre el tedio decimonónico y la acedia medieval

[Paper congreso]. Recuperado el día 8 de abril de 2016, desde: [https://digitum.um.es/xmlui/handle/10201/42829].

Lillo, M. (4 de abril de 2014). Los jóvenes que no utilizan las redes sociales están en riesgo de exclusión. *El País*. Recuperado el día 10 de marzo de 2016, desde: [http://sociedad.elpais.com/sociedad/2014/04/09/actualidad/1397043594_768994.html].

Lim, D. (15 Abril 2011). Reality TV Originals, in Drama's Lens. *The New York Times*. Recuperado el día 10 de marzo de 2016, desde: [http://www.nytimes.com/2011/04/17/arts/television/hbos-cinema-verite-looks-at-american-family.html?_r=0].

Losilla, C. (2009). La perversidad del cine moderno o breve guía para pasear por Marienbad, [libreto distribuido en exclusiva por Cameo Media S. L., junto al DVD *El año pasado e Marienbad*].

Mancuso, M. (25 de mayo de 2013). La grande bellezza. *Il Foglio*. Recuperado el 4 de abril de 2016, desde: [http://www.ilfoglio.it/nuovo-cinema-mancuso/2013/05/24/la-grande-bellezza___1-vr-25336-rubriche_c120.htm].

Mansfield, M. (2014). Ten years of *Eternal Sunshine of the Spotless Mind*. *Dazed*. Recuperado el 21 de febrero de 2016, desde: [http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/19247/1/a-secret-history-of-michel-gondry].

Marcus, G. (29 de noviembre de 2007). Bob Dylan Times Six: An Interview with *I'm Not There* Director Todd Haynes. *Rolling Stones*. Recuperado el día 20 de enero de 2016, desde: [http://www.rollingstone.com/music/news/bob-dylan-times-six-an-interview-with-im-not-there-director-todd-haynes-20071129].

Martínez Fernández, P. (2004). Acoplamiento e hibridación en el clima cultural de posmodernidad. *Alpha (Osorno)*, (20), 213-224. Recuperado el 14 de abril de 2016, desde: [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012004000200014&lng=es&tlng=es. 10.4067/S0718-22012004000200014].

Massó Castilla, J. (2015). *Figuras de "lo común" en el pensamiento estético de Jean-Luc Nancy* [Tesis doctoral]. Recuperada el día 2 de junio de 2016, desde: [http://eprints.ucm.es/34231/].

- Matamoros Balasch, C. (25 de noviembre de 2010). La mirada a cámara: algo más que un motivo visual. *Transit*. Recuperado el día 7 de febrero de 2015, desde: [<http://cinentransit.com/la-mirada-a-camara-algo-mas-que-un-motivo-visual/#once>].
- McArthur (s. f.) [Página web]. Recuperada el día 4 de junio de 2016, desde: [<http://www.macfound.org/about/financials/>].
- Mondovich (2007). David Lynch explains Ideas and Mullholland Drive. [Video]. Recuperado el 23 de marzo de 2016, desde: [<https://www.youtube.com/watch?v=gklQy0iblQE#t=101>].
- Montreal Gazette Videos (2014). Filmmaker Denis Villeneuve on his new film, *Enemy* [Video]. Recuperado el de 27 febrero de 2016, desde: [<https://youtu.be/T-B4lJcJ37s>].
- Moore, P. (28 de octubre de 2014). These are the topline results of a YouGov/Huffington Post survey of 1000 US adults interviewed October 23 - 26, 2014 on ghosting. The results show that mjust over 10% of Americans have 'ghosted' someone to break up with them. The margin of error is 4.2%. *YouGov*. Recuperado el día 20 de abril de 2016, desde: [<https://today.yougov.com/news/2014/10/28/poll-results-ghosting/>]
- Murray, R. (21 de febrero de 2016). Exclusive Interview with Darren Aronofsky. En "The Fountain". *About.com, Entertainment*. Recuperado el 21 de febrero 2016, desde: [http://movies.about.com/od/thefountain/a/fountain101906_2.htm]
- Museo Guggenheim Bilbao (2016). Mamá. Louise Bourgeois. Recuperado el 28 de febrero de 2016, desde: [<http://www.guggenheim-bilbao.es/obras/mama-2/>].
- Nancy, J-L. (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: Escuela de Filosofía Universidad ARCIS. Recuperado el día 29 de marzo de 2016 desde: [<http://www.lacomunitatinconfessable.com/wp-content/uploads/2009/10/18223929-la-comunidad-inoperante-jeanluc-nancy.pdf>].
- Newick, Z. (s.f). What "Love" Lacks: On Spike Jonze's "Her". *The American Reader*. Recuperado el 5 de Abril de 2016, desde: [<http://theamericanreader.com/what-love-lacks-on-spike-jonzes-her/>].

- Nissim, M. (9 de septiembre de 2011). Drive is like a Grimm fairytale, says director Nicolas Winding Refn. *Digital Spy*. Recuperado el 7 de mayo de 2016, desde: [http://www.digitalspy.co.uk/movies/news/a339628/drive-is-like-a-grimm-fairytale-says-director-nicolas-winding-refn.html#~podw1MQitTPvjO].
- Nolan, J. (marzo de 2001). Memento Mori. *Esquire*. Recuperado el día 3 de marzo de 2016, desde: [http://archive.esquire.com/issue/20010301].
- Ordaz, P. (5 de agosto de 2014). No te olvides de mirarla. *El País*. Recuperado el día 9 de diciembre de 2015, desde: [http://cultura.elpais.com/cultura/2014/08/05/babelia/1407260893_010867.html].
- Pérez Amores, J. Y. (2006). Tres momentos del doble (tres puntos clave). *Tonos Digital*, Universidad de Murcia, (12): [http://www.tonosdigital.com/ojs/index.php/tonos/article/view/54/52]. Consultado el día 26 de febrero de 2006.
- Pérez Rufí, J. P. (2005). La caracterización del personaje a partir del nombre en la obra de Kubrick. *Revista Latina de Comunicación Social*, (60). La Laguna (Tenerife). Recuperado el 7 de mayo de 2016, desde: [http://www.ull.es/publicaciones/latina/200528perezrufi.htm].
- Rafferty, T. (30 de octubre de 2010). A dark transformation to strains of Swan Lake. *The New York Times*. Recuperado el día 3 de junio de 2016, desde: [http://www.nytimes.com/2010/10/31/movies/31raff.html?_r=0].
- Reviriego, C. (2014). *El desierto, la máscara y la piscina: Somewhere*. Recuperado el 8 de abril de 2016, desde: [https://carlosreviriego.wordpress.com/2014/04/17/el-desierto-la-mascara-y-la-piscina/].
- Roche, D (2004). The Death of the Subject in David Lynch's Lost Highway and Mulholland Drive. *E-rea*. Recuperado el 3 de marzo de 2016, desde: [http://erea.revues.org/432 ; DOI : 10.4000/erea.432].
- Ryan, T. (22 de octubre de 2008). RT Interview: Charlie Kaufman on Synecdoche, New York. *Rotten Tomatoes*. Recuperado el 10 de marzo de 2016, desde:

[http://www.rottentomatoes.com/m/synecdoche_new_york/news/1775535/1/rt_interview_charlie_kaufman_on_synecdoche_new_york/].

Sánchez, S. (29 de agosto de 2014). La película de la semana: El congreso, de Ari Folman. *Caimán. Cuadernos de cine*. Recuperado el 21 de marzo de 2016, desde: [<https://www.caimanediciones.es/la-pelicula-de-la-semana-el-congreso/>].

Sélavy, V. (15 de agosto de 2014). The Congress: Interview with Ari Folman. *Electric Sheep Magazine*. Recuperado el 21 de marzo de 2016, desde: [<http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2014/08/15/the-congress-interview-with-ari-folman/>].

SGAE (2013). *Anuario SGAE de las artes escénicas, musicales y audiovisuales 2013*. Recuperado el día 10 de marzo de 2016, a través de: [http://www.sgae.es/recursos/fundacionsgae/Anuario_sgae_2013_resumen_ejecutivo.pdf].

Shattuck, K. (16 de abril de 2007). Salvatore Scarpitta, New York Artist, Dies at 88. *The New York Times*. Recuperado el 10 de marzo de 2016, desde: [<http://www.nytimes.com/2007/04/16/arts/16scarpitta.html>].

Sisto, V. (2008). La investigación como una aventura de producción dialógica: La relación con el otro y los criterios de validación en la metodología cualitativa contemporánea. *Psicoperspectivas*, VII, 114-136. Recuperado el 12 de febrero de 2016, desde <http://www.psicoperspectivas.cl>

Somewhere (s.f.). [Guion]. Recuperado el 4 de junio de 2016, desde: [<http://nski.no/wp-content/uploads/Somewhere.pdf>].

Synecdoche, New York (s.f.). [Guion]. Recuperado el 4 de junio de 2016, desde: [<http://www.imsdb.com/scripts/Synecdoche,-New-York.html>].

Synecdoche, New York (s.f.). [Información banda sonora]. Recuperado el 24 de marzo de 2016, desde: [<http://www.imdb.com/title/tt0383028/soundtrack>].

Taylor, D (2012). Leos Carax Says The Mysterious & Bizarre 'Holy Motors' Began With His "Rage" Of Being Away From Cinema For 13 Years. *IndieWire*. Recuperado el 4 de junio de 2016, desde: [<http://blogs.indiewire.com/theplaylist/leos-carax-talks-the-strange-mysterious-concoction-that-is-holy-motors-20121010>].

Taylor, D. (2012). Leos Carax Says The Mysterious & Bizarre 'Holy Motors' Began With His "Rage" Of Being Away From Cinema For 13 Years. *The Playlist*. Recuperado el 14 de abril de 2016, desde: [<http://blogs.indiewire.com/theplaylist/leos-carax-talks-the-strange-mysterious-concoction-that-is-holy-motors-20121010>].

The Cocktail Analsisys (2013). *Informe Televidente 2.0 de 2013*, Recuperado el 4 de mayo de 2014, desde: [<http://www.slideshare.net/TCAnalysis/informe-publico-televidente-11102013>].

Viana, I. (18 de marzo de 2013). ¿Quiere usted ser torero?, el primer reality show de España... en 1948. *ABC.es*. Recuperado el 10 de marzo de 2016, desde: [<http://www.abc.es/tv/realities/20130318/abci-primer-reality-show-toreros-201303151944.html>].

Vives Chillida, J. (2008). El beso (los enamorados) de Gustav Klimt. Un ensayo de iconografía, *lulu.com*.

Vizcarrondo, S. M. (30 de noviembre de 2013). His and Hers: Jonze and Coppola. The achy correspondences of Spike Jonze's *Her* and Sofia Coppola's *Lost in Translation*. *Fandor*. Recuperado el 5 de abril de 2016, desde: [<https://www.fandor.com/keyframe/an-apology-i-presume>].

Watson, L. (16 de febrero de 2014). Newsnight host vents her anger on Twitter after Hollywood director Spike Jonze tries to turn the tables on her in interview about 'sad, male fetish fantasy' film. *Daily Mail UK*. Recuperado el día 10 de marzo de 2016 desde: [<http://www.dailymail.co.uk/news/article-2560525/Directors-attempt-Newsnight-presenter-Emily-Maitlis-backfires-tweets-anger-derides-film-near-good-ex-wives.html#ixzz42VY30lv9>].

Wickman, F. (2014). What Should We Make of Enemy's Shocking Ending? *Slate Magazine*. Recuperado el 28 de febrero de 2016, desde: [http://www.slate.com/blogs/browbeat/2014/03/14/enemy_movie_

ending_explained_the_meaning_of_the_jake_gyllenhaal_and_denis
.html].

13. Filmografía

(500) días juntos (*(500) Days of Summer* Mark Webb, 2009).

9 ondas (Simone Saibene, 2013).

A cicatriz branca (Margarita Ledo, 2012).

A la deriva (Ventura Pons, 2009).

A pleno sol (*Plein soleil*, René Clement, 1960).

A propósito de Henry (*Regarding Henry*, Mike Nichols, 1991).

Abduction (*Identité secrète*, John Singleton, 2010).

Adaptation (*El ladrón de orquídeas*) (*Adaptation*, Spike Jonze, 2002).

Agentes Secretos (Frédéric Schoendoerffer, 2005).

Al final de la escapada (*Au bout de souffle*, Jean-Luc Godard, 1960)

Alguien voló sobre el nido del cuco (*One Flew Over the Cuckoo's Nest*, Milos Forman, 1975).

American Beauty (Sam Mendes, 1999).

Anacleto: agente secreto (Javier Ruiz Caldera, 2014).

Anomalisa (Charlie Kaufman y Duke Johnson, 2015).

Arena en los bolsillos (César Martínez Herrada, 2006).

Around flamenco (Paco Millán, 2003).

Asesinato justo (*Righteous Kill*, Jon Avnet, 2008).

Avión, el pueblo ausente (Marcos Hervera, María Hervera, 2013).

Basilio Martín Patino. La décima carta (Virginia García del Pino, 2014).

Belleza robada (Bernardo Bertolucci, 1995).

Blade Runner (Ridley Scott, 1982).

Blow-Up (Deseo de una mañana de verano) (*Blow-Up*, Michelangelo Antonioni, 1966).

Brand New-U (Simon Pummell, 2015).

Caché (Escondido) (*Caché*, Michael Haneke, 2005).

Carretera perdida (Lost Highway), David Lynch, 1997).

Casper (Brad Silberling, 1995).

Charada (Charade), Stanley Donen, 1962).

Cinematcat.cat (Antoni Verdaguer, 2008).

Cisne Negro (Black Swan), Darren Aronofsky, 2010).

Ciudadano Kane (Citizen Kane), Orson Welles, 1941).

Clandestinos (Antonio Hens, 2007).

Cleo de 5 a 7 (Cleo de 5 à 7), Agnès Varda, 1962).

Closer (Mike Nichols, 2004).

Cómo ser John Malkovich (Being John Malkovich), Spike Jonze, 1999).

Con la muerte en los talones (North by Northwest), Alfred Hitchcock, 1959).

Concussion (Stacie Passon, 2013).

Corazón de bombón (Álvaro Sáenz de Heredia), 2000).

Cortina Rasgada (Torn Curtain), Alfred Hitchcock, 1966).

Dainah la métisse (Jean Grémillon, 1932).

Daniel y Ana (Michel Franco, 2009).

Déracinements (Georges Rosetti, 1957).

Destricted (Marina Abramovic, Matthew Barney, Marco Brambilla, Larry Clark, Gaspar Noé, Richard Prince, Sam Taylor Wood, 2006).

Diarios de motocicleta (Walter Salles, 2004).

Divergente (Divergent), Neil Burger, 2014).

Drive (Nicolas Winding Refn, 2011).

El año pasado en Marienbad (*L'Année dernière à Marienbad*, Alain Resnais, 1961).

El caso Bourne (*The Bourne Identity*, Doug Liman, 2002).

El club de la lucha (*Fight Club*, David Fincher, 1999).

El eclipse (*L'eclisse*, Michelangelo Antonioni, 1962).

El escritor (*The Ghost Writer*, Roman Polanski, 2010).

El falso orgasmo (Jo Sol, 2009).

El género femenino (Carlos Benpar, 2010).

El gran Lebowski (*The Big Lebowski*, Ethan y Joel Coen, 1998).

El imaginario del Doctor Parnassus (*The Imaginarium of Doctor Parnassus*, Terry Gilliam, 2009).

El legado de Bourne (*The Bourne Legacy*, Tony Gilroy, 2012).

El lobo (Miguel Courtois, 2004).

El luchador (*The Wrestler*, Darren Aronofsky, 2008).

El médico alemán - Wakolda (Lucía Puenzo, 2013).

El mito de Bourne (*The Bourne Supremacy*, Paul Greengrass, 2004).

El páramo (Jaime Osorio Márquez, 2012).

El placer (*Le plaisir*, Max Ophüls, 1952).

El problema: testimonio de pueblo saharauí (Jordi Ferrer, Pablo Vidal, 2010).

El show de Truman (*The Truman Show*, Peter Weir, 1998).

El sirviente (*The Servant*, Joseph Losey, 1963).

El talento de Mr. Ripley (*The Talented Mr. Ripley*, Anthony Minghella, 1999).

El ultimátum de Bourne (*The Bourne Ultimatum*, Paul Greengrass, 2007).

Enemy (Denis Villeneuve, 2013).

Eso (Fernando Colomo, 1997).

Espías sin identidad (Richard Benjamin , 1988).

Eva al desnudo (*All about Eve*, Joseph L. Mankiewicz, 1950).

Falsa identidad (*Domestic Disturbance*, Harold Becker, 2001).

Fausse identité (André Chotin, 1947).

Flores de luna (Juan Vicente Córdoba, 2008).

Francisca (...de qué lado estás?) (Eva López-Sánchez, 2002).

Freejack (sin identidad) (Geoff Murphy, 1991).

Funny Games (Michael Haneke, 1997).

Gitanos de Buenos Aires (Xavier Villaverde, Regina Álvarez, 2009).

Goodnight Mommy (Ich seh, Ich seh), Severin Fiala, 2015).

Green Lantern (Martin Campbell, 2011).

Her (Spike Jonze, 2013).

Hermanas (Julia Dolomonoff, 2005).

I'm Not There (Todd Haynes, 2007).

Ida (Pawel Pawlikowski, 2013).

Identidad (James Mangold, 2003).

Identidad desconocida (George Hall, Alexander Somnes, 1933).

Identité judiciaire (Hervé Bromberger, 1950).

Il mondo di Yor (Anthony M. Dawson, 1982).

Inconscientes (Joaquín Oristrell, 2004).

Inland Empire (David Lynch, 2006).

Inseparables (Dead Ringers), David Cronenberg, 1998).

Insurgente (The Divergent Series Insurgent), Robert Schwentke, 2015).

Inteligencia Artificial (A. I.), Steven Spielberg, 2001).

Jacques Leonard, el Payo Chac (Yago Leonard, 2011).

Johan Cruyff: en un momento dado (Ramón Gieling, 2004).

Journey (Robert Chiu, 2000).

La aventura (*L'avventura*, Michelangelo Antonioni, 1960).

La doble vida de Verónica (*La double vie de Véronique*, Krzysztof Kieslowski, 1991).

La dolce vita (Federico Fellini, 1960).

La fuente de la vida (*The Fountain*, Darren Aronofsky, 2006).

La gran belleza (*La Grande Bellezza*, Paolo Sorrentino, 2013).

La hija del caníbal (Antonio Serrano, 2003).

La invasión de los ladrones de cuerpos (*Invasion of the Body Snatchers*, Don Siegel, 1956).

La invasión de los ultracuerpos (*Invasion of the Body Snatchers*, Philip Kaufman, 1978).

La muerte de nadie. El enigma Heinz Ches (Juan Dolz Balaguer, 2004).

La noche (*La notte*, Michelangelo Antonioni, 1961).

La promesa (Héctor Carré, 2004).

La seguridad interior (*Die Innere Sicherheit*, Christian Petzold, 2000).

La vida de Brian (*Life Of Brian*, Terry Jones, 1979).

Lars and the Real Girl (Craig Gillespie, 2007).

Las crónicas de Narnia: la travesía del Viajero del Alba (*The Chronicles of Narnia. The Voyage of the Dawn Treader*, Michael Apted, 2010).

Las vírgenes suicidas (*The Virgin Suicides*, Sofía Coppola, 1999).

Lejos del cielo (*Far from Heaven*, Todd Haynes, 2002).

Las buenas chicas (*Les Bonnes Femmes*, Claude Chabrol, 1960).

Les Enfants Terribles (Jean Pierre Melville, 1950).

Life May Be (Mania Akbari, 2014).

Lo mejor de Eva (Mariano Barroso, 2011).

Los abrazos rotos (Pedro Almodóvar, 2009).

Los amantes del Pont-Neuf (*Les amants du Pont-Neuf*, Leos Carax 1991).

Los cronocrímenes (Nacho Vigalondo, 2007).

Los ojos sin rostro (*Les yeux sans visage*, Georges Franju, 1959).

Los vampiros (*Les Vampires*, Louis Feuillade, 1915).

Losing Ground (Kathleen Collins, 1982).

Lost in Translation (Sofia Coppola, 2003).

Irma Vep (Olivier Assayas, 1996).

Mad Cows (Sara Sugarman, 1999).

Malagasy Gospel (Álvaro Lagos, Carlos Esbert del Moral, Graciela de Pablos, Virginia Camino, 2011).

Mariado y mujer (*Wedding Daze*, Ian Michael Black, 2006).

Mariposa negra (Francisco Lombardi, 2006).

Marschieren - Marschieren (Gerhard Born, 1949).

Melissa P. (Luca Guadagnino, 2006).

Memento (Christopher Nolan, 2000).

Miel para Oshún (Humberto Solás, 2002).

Mistaken Identity (Karen Alexander, 1985).

Mister John (Joe Lawlor y Christine Molloy, 2013).

Mulholland Drive (David Lynch, 2001).

Nadar (Carla Subirana, 2008).

Nietos (identidad y memoria) (Benjamin Ávila, 2003).

No se lo digas a nadie (Francisco J. Lombardi, 1998).

Noches (Rudolf Van Den Berg, 1989).

Olvidate de mí (*Eternal Sunshine of the Spotless Mind*, Michel Gondry, 2004).

Paisajes interiores (Gabriel Folgado, 2010).

París, Texas (Win Wenders, 1984).

Persona (Ingmar Bergman, 1966).

Personal Assessment (Derek Phillips, 1967).

Pi (fe en el caos) (*Pi*, Darren Aronofsky, 1998).

Pièces d'identité (Mweze Dieudonné Ngangura, 1998).

Pierrot el loco (*Pierrot le fou*, Jean-Luc Godard, 1965)

Pinocchio (Roberto Benigni, 2002).

Piranha (Alexandre Aja, 2010).

Planta 4ª (Antonio Mercero, 2002).

Primer (Shane Carruth, 2005).

Proyecto dos (Guillermo Groizard, 2008).

Psicosis (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1961).

Remando al viento (Gonzalo Suárez, 1987).

Réquiem por un sueño (*Requiem For A Dream*, Darren Aronofsky, 2000).

Reservoir Dogs (Quentin Tarantino, 1992).

Rocky IV (Sylvester Stallone, 1986).

Run & Jump (Steph Green, 2013).

Sacrificio (*Offret*, Andrei Tarkovski, 1986).

Seconds (John Frankenheimer, 1966).

Silent Hill (Michael J. Bassett, 2012).

Sin identidad (*Unknown*, Jaume Collet-Serra, 2011).

Somewhere (Sofía Coppola, 2010).

Soñadores (*The Dreamers*, Bernardo Bertolucci, 2003).

Sospechosos habituales (*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995).

Spider (David Cronenberg, 2002).

Sunshine (István Szabó, 1999).

Synecdoche, New York (Charlie Kaufman, 2008).

Temps d'aigua (Miguel Ángel Baigauli, 2011).

Teorema (Pier Paolo Pasolini, 1968).

Tercera identidad (Marek Kaniévski, 2004).

Texas Chainsaw 3D (John Luessenhop, 2013).

The Congress (*Kennes ha'atidanim*, Ari Folman, 2013).

The Guest (Adam Wingard, 2014).

The Matrix (*Matrix*, Hermanos Wachowski, 1999).

The Taking of Pelham One Two Three (*Pelham 1, 2, 3*, Joseph Sargent, 1974).

The Visit (Jack Gold, 1959).

Tiburón (*Jaws*, Steven Spielberg, 1975).

Todo lo que tú quieras (Acheró Mañas, 2010).

Todo sobre mi madre (Pedro Almodóvar, 1999).

Todos tenemos un plan (Ana Piterbarg, 2012).

Tokyo! (Leos Carax, Michael Gondry y Bong Joon-ho, 2008).

Un hombre sin pasado (*Mies vailla menneisyyttä*, Aki Kaurismäki, 2002).

Una cierta verdad (Abel García Roure, 2008).

Una mente maravillosa (*A Beautiful Mind*, Ron Howard, 2001).

Una pistola en cada mano (Cesc Gay, 2012).

Upstream Color (Shane Carruth, 2013).

Velvet Goldmine (Todd Haynes, 1998).

Vértigo (*De entre los muertos*) (*Vertigo*, Alfred Hitchcock, 1958).

Vivir su vida (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Jean-Luc Godard, 1962).

X-Men (Brian Singer, 2000).

14. Anexos

Entrevista a Rodrigo Sorogoyen

Director, guionista y productor de *Stockholm* (2013)

La Central, día 14 de diciembre de 2015

Comencemos por tu trayectoria profesional como director de cortos en la ECAM. ¿Cómo fueron tus primeras experiencias como director?

Bueno, no eran cortos propiamente dichos. Quiero decir, no como se hacen ahora, que se presentan a festivales, con todo lo que ello conlleva. Eran más bien ensayos míos para probarme como director. Para saber si servía para esto y para averiguar si me gustaba la profesión.

¿Cuáles eran esos cortometrajes y sobre qué trataban?

Eran tres: *Uno y Uno*, *Contradicciones* y *Ojalá desaparecieras*. El primero trata sobre las relaciones de pareja a través de varios capítulos. En *Contradicciones* un grupo de jóvenes universitarios traicionan sus propios ideales de juventud con el tiempo. En *Ojalá desaparecieras* sí está muy relacionado con el tema de la identidad. En el corto se muestra a un individuo que discute consigo mismo frente al espejo.

¿Qué es lo querías decir con tu primer largometraje en solitario, *Stockholm*?

(Pensativo) Con *Stockholm* seguramente quise hacer una puesta en escena de la sociedad en la que vivimos. De cómo somos y de cómo nos relacionamos hoy en día.

¿Podría ser un ejemplo sobre cómo se relacionan, en la sociedad actual, hombres y mujeres?

Claro. Prácticamente a todo el mundo le ha pasado una experiencia parecida a la que sale en la película. Al menos hasta cierto momento de la historia.

Al introducir el elemento de las pastillas en el guion la interpretación sobre la relación entre iguales se puede ensombrecer. Una lectura superficial de esto podría tildarla de “loca” y relegar a un segundo plano la relación entre el hombre y la mujer en la actualidad.

No, no. Yo no creo que sea así. Las pastillas sirven para justificar algo al final de la película, pero no definen al personaje femenino. Sigue siendo una relación entre un hombre y una mujer, más allá de que ella consuma o no pastillas. Esa nunca fue la intención.

Cuando Isabel Peña se unió al proyecto —en la realización del guion—, ¿intentó cambiar el final, donde la chica se tira desde la azotea?

La introducción de Isabel Peña no cambió el final porque, supongo, quiso respetar cómo era la historia. No sé... Tampoco dijo nunca nada sobre que quisiera cambiarlo. La película surgió como un corto, y desde el principio tuve claro cómo quería que acabara. *Stockholm* no sería igual sin ese final o, mejor dicho, sería una historia diferente a la queríamos contar.

El autor Zygmunt Bauman, sobre la sociedad actual, apunta: “somos una generación de consumo rápido, también en el amor”. Para el autor la elección de la pareja en la actualidad se asemeja al momento de escoger un producto... ¿Crees que esto se refleja en la película?

No conocía el planteamiento de Bauman, pero claro, se puede apreciar fácilmente en la película. Esa era la intención. Somos una generación de consumo rápido, y esto queda reflejado. Él quiere conseguir a la chica y hace todo lo que puede hasta conseguirlo.

¿Existe aquí una *objetualización* del sujeto de deseo? ¿La concibe él como un objeto?

En cierta manera, sí. Él no lo sabe, pero sí. En el momento en que el objetivo está por delante de la persona, sin saber y sin querer la están objetualizando. Luego, en la peli, queríamos también hablar o tratar el tema del romance. Puede haber aún así unos sentimientos, como decirlo, amorosos hacia esa persona, por supuesto. Y claro que él los siente, o los termina sintiendo. Que una persona, o más bien la sociedad tienda a objetualizar no significa que seamos seres insensibles. Significa que somos más insensibles que antes. Y también te diré que solo en unos aspectos.

En un momento de la película, hacia el final, el chico dice “Nunca he conocido a nadie como tú. Me gusta cómo eres. Eres... no sé...distinta”. Byung-Chul Han indica que, en la actualidad, el individuo ve al Otro, al resto, como iguales entre ellos. Esto le lleva a ser incapaz de diferenciar características diferenciales entre sujetos. ¿Este momento podría reflejar cómo él saca a la protagonista de entre el “resto”?

Bueno, sí, verá algo distinto en ella, o lo que ha vivido la última noche... Lo importante es que él se ve a sí mismo. Lo que ha pasado y lo que ha hecho.

En uno de los sketches de *Impares* —serie donde trabajó el director—, la protagonista se comporta de manera parecida a *Stockholm*: le comunica a su pareja que les ha encerrado. ¿Surgió la idea de esto?

Pues no me acuerdo muy bien... Sé que escribíamos todos juntos y muy rápidamente, así que no lo tengo muy claro ahora, pero sí que me suena, sí.

¿Cómo es la violencia en *Stockholm*?

No es que quisiéramos mostrar la violencia de una manera u otra. Quisimos contar esta historia y mostramos la violencia que tenía que tener la historia. Sí es verdad que nos gustaba la idea de reflejar la incomodidad en la segunda parte de la película, y de cómo va aumentando.

¿Pudo ser la violencia el desencadenante de la intimidación o conexión entre ellos?

Por supuesto. Quizá al estar al límite se muestran cómo son ellos de una manera que no mostrarían a los demás.

¿Cómo fue la decisión de no ponerles nombre a los protagonistas?

No fue una decisión premeditada. Salió solo, no les pusimos nombres y se quedaron así. Poco a poco vimos que tenía todo el sentido del mundo. Nos ayudaba a no hablar de personas concretas si no del individuo hoy.

¿Sería posible un intercambio de papeles masculino-femenino en la película?

No. Al menos no sería la película que queríamos hacer. Te podría decir que sí, pero no sería *Stockholm*. Un chico conoce a una chica, intenta ligársela y luego pasa lo que pasa. ¿Si podría ser al revés? No ocurriría lo

mismo. Es un tema largo y polémico pero mi opinión es que todos los actos que él y ella acometen no podrían ser los mismos si cambiamos el género. Los hombres y las mujeres somos distintos. Desde hace más de 10.000 años nos han educado en ser distintos. Es un estigma que sigue.

Si nos basamos en los puntos del Test de Bechdel, por el que se analiza si una película es o no machista —que existan al menos dos personajes femeninos, que dichos personajes se hablen entre ellas en algún momento y que esa conversación sea de algo más que un hombre. Otra variante del Test exige que ambas tengan nombre— me parece curioso que, el personaje femenino no lo pase, pero tampoco el masculino. ¿Se debe esto a que en la película hay una despersonalización de los personajes reforzada por la carencia de nombres?

No, claro, no lo pasa el personaje femenino, pero tampoco el masculino. No creo tampoco que por esos tres o cuatro puntos se pueda decir que una película sea machista o no. Creo que habría que tener en cuenta otras muchas cosas. Otros factores.

A lo mejor no es suficiente porque resultan demasiado evidentes. Pero por eso mismo parece mentira que tan pocas películas las pasen...

Es verdad que tradicionalmente la mujer ha salido peor parada, quizá porque la mayoría de películas están contadas por hombres y muestran su punto de vista, el del director (y productor). Pero yo creo que depende de la historia. Habrá historias donde la mujer salga mejor parada e historias en las que sea el hombre. No tiene tanto que ver como con contar algo y, que a lo mejor, sea desde el punto de vista del director. (Se queda mirando la hoja donde figura el Test).

¿Estás comprobando si tu próxima película lo pasa?

¡No, no lo pasa! (risas)

¿Crees que *Stockholm* podría ocurrir en cualquier sitio, fuera de Madrid o España?

Claro, creo que es una historia que podría pasar en cualquier otra ciudad occidental.

Puede ser que la juventud española esté alargando la “madurez” en relación a sus contemporáneos, por ejemplo europeos. Un español de treinta años no tiene que ver con un holandés de treinta en cuanto a relaciones, por ejemplo.

Si, en ese aspecto son diferentes. Entonces diremos que *Stockholm* puede pasar en otros lugares del mundo, pero a otras edades (risas).

¿Crees que en los lugares donde se ha proyectado *Stockholm* se ha interpretado de la misma manera?

Sí, más o menos creo que se ha entendido igual por los diferentes públicos.

En la película, los personajes se pasan hablando todo el metraje, sin embargo, no citan ninguna referencia: ni musical, ni cinéfila...

No queríamos que lo hicieran. Queríamos que el público supiera de ellos lo mismo que el uno del otro. O sea, casi nada. Las referencias en las películas al final cansan.

Y tú, como realizador, ¿utilizaste alguna referencia cinematográfica? Porque personalmente, como espectadora, podría nombrar muchas: *Caché*, *Funny Games*, *Antes del atardecer*... Incluso algunas de escenas directas, como *Lost in Translation* o *500 días de verano*.

Sabíamos que la primera parte tenía un claro parecido a Linklater pero por eso mismo queríamos distanciarnos... No utilizamos ninguna película conscientemente. No te planteas “voy a incluir esto de esta peli o lo otro de aquella”. Directamente vas haciendo la película e, igual al final, terminas incluyendo algo que es evidente que se basa en algo que te ha inspirado, pero que no fue tu intención. No pienso que tuviera ningún referente cinematográfico directo al hacer la película.

Rob Stone, en “The desintegration of Spanish Cinema” califica a *Stockholm* como un híbrido entre Linklater y Haneke. ¿Estás de acuerdo?

Vamos, si lo dice él (hace movimientos de adoración con los brazos)... yo, contentísimo. Pero no creo o no era la intención que fuera así. Sí es verdad que si unes las dos partes puedes llegar a esa conclusión, pero nunca pensamos: “vamos a hacer una película que sea como estas”, no.

Utilizasteis el aria *La gazza labra* de Rossini ¿No fue para homenajear a Kubric y *La naranja mecánica*?

No, no. Metimos la canción porque nos pareció que encajaba. Aunque he de decir que me encanta Kubrick y cómo introduce la música en sus películas. Vimos la escena una vez terminada para seleccionar la música. Esta es, quizá, la escena más efectista de la película: con luces de colores, a cámara lenta... Yo quería meter algo de clásica porque me gusta mucho como queda en las películas. La incluimos, comprobamos cómo quedaba y nos dimos cuenta de que encajaba a la perfección.

¿Y no tuviste ningún tipo de referencia literaria a la hora de concebir la película o de empezarla a rodar?

Pues... ahora mismo no me acuerdo de ninguna. Que la tendría, seguro, pero ahora no sé qué decirte.

Hay una serie de simbologías presentes en la película. La primera es la relativa al espejo, que está presente en ciertos momentos de la película. Ambos personajes mantienen una relación distinta con él. Cuando el personaje masculino se mira, sonríe, pues ve el rastro del carmín que la chica le ha puesto. Cuando se mira ella, en cambio, termina golpeándose contra él.

Lo interesante es que sea el espectador el que saque conclusiones. Cuando le preguntan a directores reputados no explican nunca las razones por las que encuadraron "así" o incluyeron "eso" dentro del plano. Sus motivaciones muchas veces pueden ser inconscientes. Y creo que esto es de los aspectos más interesantes del cine. En el cine hay una parte muy racional, pero creo que no hay que dejarse llevar totalmente por ella. Nunca hay que olvidar la irracional, la emocional o la instintiva.. Si no, se corre el riesgo de perder alma, espíritu y la película se vuelve sin vida, muerta, aburrida.

A toro pasado te podría decir que los espejos están presentes en la peli porque supongo que tratamos hablar de la identidad de los personajes. De quiénes son y de quiénes quieren ser.

¿Y la sangre?

Pasa lo mismo. No sé qué quería decir con la sangre.

No me puedo creer que no supieras lo que querías decir con la sangre.

¿Tú qué piensas de la sangre?

Creo que representa esa represión, ese dolor interno que no sale fuera sino que se contiene, y que solo se muestra a través de la gota que ella deja en la puerta como señal

Solo te podría decir que me gustaba que el rastro de sangre de ella se quedara ahí, en el marco de la puerta. Me gustaba pensar que él iba a ver ese rastro al día siguiente, o al mes, o pasado mucho tiempo, y que iba a saber o recordar lo que había pasado. Y que se iba a preguntar si ella lo habría querido dejar ahí para que lo viera...

...¿Como una huella?

Sí, supongo. La verdad es que no sé exactamente lo que significan esos simbolismos. Antes me hablabas de la violencia y de las referencias. A mí, quizá, me guste más cómo dirige o utiliza la música Kubrick que, por ejemplo Tarantino —que también me gusta—, pero es que Kubrick a mí me encanta. Pero no creo que estuviera pendiente de qué significaba o no todo lo que aparecía en sus películas.

¿Y los planos, tenías alguna intención con el tipo de planos que utilizasteis en la segunda parte de la película?

En los encuadres sí buscamos un sentido. Este puede venir de la narración, de la psicología del personaje, del contexto, de lo que va a ocurrir, de lo que ha ocurrido... pero sí que suelo buscar un sentido. Por ejemplo, hay un plano en el que la cámara está dentro del baño y se les ve a los dos fuera, hablando, cada uno en un lado del marco de la puerta, y tan solo se les ve media cara.

¿Y cuando ellos andan de espaldas? Hay tantos referentes sobre esto...

También, nos gustaba ver dos espaldas, evitar sus rostros. Los ojos son el espejo del alma. Y en esos planos no tienen alma: pueden ser cualquier individuo de esa ciudad.

¿Sabrías definir tu discurso como director?

¡No! Eso lo tienen que hacer personas como vosotros. Supongo que con el tiempo se irá viendo. Pero yo me dedico a escribir y dirigir. Eso, supongo, lo tendréis que analizar otros. Cada uno tiene que hacer su trabajo, ¡y menos mal!

